

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES**

**PAR
MARIO BERGERON**

**<<SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE, SALLES DE CINÉMA
AU QUÉBEC ET À TROIS RIVIÈRES : QUATRE ASPECTS>>**

DÉCEMBRE 1999

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	ii
LISTE DES ABBRÉVIATIONS	iii
LISTE DES TABLEAUX	iv
RÉSUMÉ	1
INTRODUCTION	2
CHAPITRE I NOTIONS ET LIEUX DE DIVERTISSEMENT	
1.1 Notion de divertissement de masse	19
1.2 Les théâtres, le music-hall britannique, le café-concert français et le vaudeville américain	23
1.3 Industrialisation et divertissements de masse au Québec et à Trois-Rivières au dix-neuvième siècle	26
1.4 La venue des salles de cinéma	33
1.4.1 L'émergence des premiers lieux de diffusion des films (1895-1913)	36
1.4.2 Le cinéma et ses salles entrent dans les mœurs (1914-1930)	43
1.4.3 L'âge d'or des salles de cinéma (1931-1955)	47
1.5 Les publics des salles de cinéma	50
CHAPITRE II LES SALLES DE CINÉMA DANS LE TROIS-RIVIÈRES MÉTROPOLITAIN ET LE SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE	
2.1 La préhistoire des salles de cinéma à Trois-Rivières	56
2.2.1 1896-1906 : L'ère des projectionnistes ambulants	57
2.2.2 1907-1909 : L'affrontement Lacouture et Leprohon : le cinéma commence à devenir populaire	61
2.2 Les nickelodéons trifluviens	65
2.2.1 Le Bijou	65
2.2.2 Le Casino, le Laviolette, le Classic, le Passe-Temps	69
2.2.3 Le Victoria	74
2.2.4 Le National	77
2.3 La mise en place d'un réseau durable	78
2.3.1 Le Gaieté et le Rialto	78
2.3.2 L'Impérial	82
2.3.3 Le Capitol	85
2.3.4 Le Palace	88
2.3.5 Le Madelon	91

2.3.6	Le Champlain	93
2.4	Le spectacle cinématographique	94
2.4.1	La publicité	95
2.4.2	Le déroulement du spectacle cinématographique	102
2.4.3	Le public	128
2.4.4	Le cinéma et les loisirs concurrents	139
CHAPITRE III LE CINÉMA DE PARIS		
3.1	La distribution de films français au Québec	156
3.2	Le Cinéma de Paris : quatre époques	161
3.2.1	Les années fastes : 1932-1939	162
3.2.2	Les problèmes de programmation : 1940-1946	173
3.2.3	La renaissance : 1947-1952	179
3.2.4	Le déclin : 1953-1962	186
3.3	Le spectacle cinématographique de France-Film	193
3.3.1	Publicité et vedettariat	193
3.3.2	Actualités, documentaires, spectacles et événements spéciaux au Cinéma de Paris	201
CHAPITRE IV LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE, FRANCE-FILM ET LE CINÉMA DE PARIS DE TROIS-RIVIÈRES : QUATRE ASPECTS		
4.1	Le conservatisme canadien français	207
4.1.1	L'affaire du Laurier Palace	208
4.1.2	La censure	215
4.2	Les perceptions élitistes de la culture	232
4.3	L'identité québécoise	240
4.4	La religion	253
4.4.1	Rejet du cinéma	254
4.4.2	L'acceptation	258
4.4.3	Les films religieux	262
BIBLIOGRAPHIE		
ANNEXES		
I	CHRONOLOGIE DU SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS LE TROIS-RIVIÈRES MÉTROPOLITAIN	
II	LA PRODUCTION FRANÇAISE GRAVEMENT MENACÉE PAR LA TÉLÉVISION AU CANADA	
III	LES CENSEURS DU CINÉMA	

LISTE DES ABBRÉVIATIONS

PAYS

ALL	Allemagne
CAN	Canada
ESP	Espagne
FRA	France
G-B	Grande-Bretagne
ITA	Italie
JAP	Japon
MEX	Mexique
NOR	Norvège
QUE	Québec
SUE	Suède
USA	Etats-Unis

SALLES DE CINÉMA

CAP	Capitol
CDP	Cinéma de Paris
CHA	Champlain
IMP	Impérial
MAD	Madelon
RIA	Rialto

LISTE DES TABLEAUX

I	Nombre de salles dans différents pays	49
II	Prix d'entrée dans les salles de cinéma de Trois-Rivières	103
III	Films anglo-saxons doublés en français	122
IV	Fréquentation annuelle au Québec et à Trois-Rivières	131
V	Ouverture de salles en Mauricie	132
VI	Nombre de personnes atteignant l'âge de fréquentation de 16 ans dans le Trois-Rivières métropolitain	133
VII	Films vus par Anaïs Allard-Rousseau	136
VIII	Films vus par Fernande Lapointe	137
IX	Téléviseurs et fréquentation des cinémas	151
X	Loisirs ouvriers : cinéma et télévision	151
XI	Distribution de films couleur	152
XII	Nombre d'automobiles enregistrées au Québec	155
XIII	Films français dans les salles du Trois-Rivières métropolitain	160
XIV	Films français dans les salles du Québec au début des années 1930	167
XV	Sortie de films à Paris et à Trois-Rivières	169
XVI	Films présentés au CDP au cours des années 1930	172
XVII	Films au CDP pendant la guerre	176
XVIII	Films présentés au CDP pendant la Seconde Guerre mondiale	179
XIX	Films de l'Occupation présentés au CDP	183
XX	Films récents présentés au CDP	184

XXI	Films présentés au CDP après la guerre	186
XXII	Films récents présentés au CDP	189
XXIII	Films du CDP tenant plus d'une semaine	191
XXIV	Films présentés au CDP au cours des années 1950	193
XXIV	Popularité des acteurs et actrices français au Cinéma de Paris	200
XXVI	Films documentaires présentés au CDP	202
XVII	Spectacles au Cinéma de Paris	204
XXVIII	Films français changeant de titres	228
XXIV	Films québécois présentés dans le Trois-Rivières métropolitain	244
XXX	Slogans des films québécois	246
XXXI	Films religieux présentés au CDP	264

RÉSUMÉ

La recherche historique suivante a comme propos les salles de cinéma du Trois-Rivières métropolitain, du début du vingtième siècle jusqu'en 1962. L'objectif de ce travail consiste à établir des liens entre des aspects idéologiques de la société québécoise de ces époques et la salle le Cinéma de Paris, de Trois-Rivières.

Après avoir brossé un tableau des divertissements de masse en contexte urbain au dix-neuvième siècle, le travail démontre que l'histoire des salles de cinéma en Occident était un aboutissement de diverses formes de loisirs commerciaux du dix-neuvième siècle. Cette histoire occidentale trouve écho dans les salles de cinéma de la ville de Trois-Rivières. Le spectacle cinématographique est lui-même héritier des particularités de ces formes de loisirs.

Au Québec, la domination américaine des salles de cinéma trouve, au début des années 1930, un concurrent inattendu, alors que la société montréalaise France-Film décide d'importer des films de France. Dynamique, cette compagnie devient propriétaire d'un réseau de salles, dont le Cinéma de Paris, de Trois-Rivières. France-Film adhère à quatre aspects idéologiques de la société québécoise, lesquels se reflètent dans l'approche de la compagnie pour présenter des films de France dans ses salles.

Cette recherche permet de tisser des liens entre une entreprise commerciale de divertissement et la société qu'elle desservait.

INTRODUCTION

De nombreux auteurs se sont penchés sur l'histoire du cinéma, tant chez les historiens, les sociologues, les critiques, les économistes ou, tout simplement, chez les passionnés du Septième Art. La plupart d'entre eux ont examiné de multiples aspects reliés au cinéma : analyse filmique, biographies de réalisateurs ou d'acteurs et d'actrices, coup d'œil à des mouvements artistiques, à des genres particuliers ou ont produit des histoires générales du cinéma. Les renseignements et enseignements qu'ils nous ont légués sont certes d'une grande utilité pour nous aider à comprendre et apprécier leur sujet, bien qu'au cours des dernières années, ce corpus sur l'histoire du cinéma a été remis en question et critiqué par les tenants d'une histoire cinématographique plus <<historique>>, comme nous le verrons plus loin. Cette littérature abonde dans la plupart des pays occidentaux où le cinéma s'est implanté comme un divertissement populaire, au cours du vingtième siècle. Jadis souvent reléguée à l'écriture anecdotique des revues destinées aux amateurs de films, la recherche sur le cinéma a connu des hauts et des bas depuis une soixantaine d'années.

C'est en France, précisément le 25 juin 1917, que Louis Delluc écrit la première critique cinématographique. Dès lors et jusqu'à son décès, en 1924, Delluc consacrera sa vie à faire aimer le cinéma : il réalisera des films, écrira des scénarios, fondera de nombreuses revues, créera le premier ciné-club (un mot de son invention, tout comme <<cinéaste>>) et rédigera plusieurs livres sur le Septième Art. L'œuvre de Delluc sera

primordiale pour la littérature cinématographique en France, tout comme la fondation de la première cinémathèque, par Henri Langlois, en septembre 1936, aidera à l'éclosion d'une littérature sur le sujet et à la prise de conscience de l'importance du cinéma. Cette tendance sera maintenue, tant chez les historiens du cinéma apparus après la Seconde Guerre mondiale (Charles Ford, Georges Sadoul, Pierre Leprohon, René Jeanne) que chez les critiques s'exprimant par les grands journaux ou les périodiques spécialisés. Ces critiques français, par ailleurs souvent auteurs de livres sur le cinéma, atteindront leur apogée au cours des années 1950, grâce à André Bazin (surtout entre 1945 et 1958), critique et théoricien, père de l'idée du réalisme au cinéma, selon laquelle les films doivent représenter fidèlement la réalité de la vie. Son influence sera majeure chez les jeunes loups des revues *Arts* et *Les Cahiers du Cinéma*, parmi lesquels nous noterons la présence d'une génération de futurs cinéastes, tels Claude Chabrol, Jacques Rivette, Alain Resnais, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard et, plus particulièrement, le mordant François Truffaut. L'émergence de cette critique et de cette littérature a cependant donné lieu à un certain académisme intellectuel, coupant les films de leurs racines populaires d'art de divertissement. Généralement, la plupart de ces auteurs ne s'attardaient qu'aux films dits <<grands>>, laissant dans l'ombre d'autres aspects essentiels à la compréhension globale du phénomène cinématographique, tels que l'exploitation commerciale, le spectacle cinématographique ou les salles de cinéma. Michèle Lagny surnomme cette littérature, avec une certaine ironie, <<Histoire-panthéon>> et même <<histoire sainte>>¹, signifiant ainsi que cette histoire esthétique et critique d'un nombre

¹ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, p. 136. Jacques Lévy reprend le terme <<Histoire-panthéon>> dans sa traduction de l'ouvrage de Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, 319 p.

choisi de films ne pouvait être vraiment complète et pertinente, idée souvent reprise par les Américains Allen et Gomery, soulignant que :

L'histoire-panthéon dans l'histoire esthétique du cinéma s'était engouffrée dans une sorte d'impasse historiographique. En se fixant pour objectif l'évaluation esthétique, elle déprécie la notion de contexte. En outre, attribuer l'évolution artistique du cinéma à celle des formes ou à la vision personnelle de l'artiste coupe court à la prise en compte de tout autre facteur causal en histoire du cinéma. En isolant ainsi la dimension formelle, on s'interdit d'étudier les autres forces susceptibles de modeler les pratiques esthétiques en vigueur à un moment donné ².

Parallèlement, aux États-Unis, l'écriture sur le cinéma, tant du point de vue historique que critique, s'est surtout cantonnée à des récits biographiques et à des anecdotes sur le vedettariat. On compte cependant quelques ouvrages plus sérieux, comme les travaux de Robert Grau (1914), de Terry Ramsaye (1926), de Joseph Kennedy (1927) de Benjamin Hampton (1931) et de Lewis Jacob (1939). Allen et Gomery ³ notent qu'il faut replacer ces ouvrages pionniers dans leur contexte social de publication, alors que l'idée même d'écrire l'histoire du cinéma semblait un peu farfelue. <<Aucun de ces auteurs n'avait de formation historique>>, font-ils remarquer ⁴. Les ouvrages de Lewis, de Ramsaye et de Hampton ont pourtant été réédités, respectivement en 1968, 1965 et 1970, pour pallier le manque de littérature sur l'histoire du cinéma, alors qu'on commençait à enseigner le Septième Art dans les universités américaines. Au cours des années 1950, des auteurs, principalement des sociologues, écrivent sur le cinéma et ses effets, dans des périodiques spécialisés, tels *American Journal of Sociology*, *Public Opinion Quarterly* et surtout dans la revue britannique *Sight and Sound*. Les véritables

² *Ibid.*, p. 96. Notons que l'édition américaine de ce livre date de 1985. Pour les besoins de cette recherche, la traduction française de Jacques Lévy sera utilisée, par commodité linguistique.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 42

auteurs de l'histoire du cinéma et de ses différents aspects sont apparus au cours des années 1970 et à la fin de la décennie 1960. Contrairement à ceux de France, ces auteurs américains, se concentrant principalement sur les films de Hollywood, n'ont jamais négligé les racines populaires et commerciales du cinéma. Certains auteurs, (Lahue, 1964; Stedman, 1971) avec humour et tendresse, ont écrit sur les écueils du cinéma hollywoodien (séries B et films à épisodes), styles plus que souvent laissés pour compte de façon méprisante dans l'historiographie française. L'ouvrage le plus marquant de cette période est sans nul doute *Movies and Society*, de Ian Jarvie (1970), présentant un bon condensé des réflexions sociologiques antérieures, tout en traçant la piste pour des études futures, notamment sur le rôle social du spectacle cinématographique. Mais malgré ces quelques efforts, la recherche historique sur le cinéma demeure encore lacunaire aux États-Unis, comme l'indiquent Allen et Gomery :

L'histoire du cinéma de cette fin de vingtième siècle doit affronter, compte tenu du statut tout récent de la discipline, un problème délicat, absent des autres branches de la science historique: le manque d'analyses antérieures. Celui qui envisage de partir des travaux existants découvre quasi inévitablement qu'outre leur mince intérêt, ils sont souvent peu fiables ⁵.

Héritier de nos racines françaises et de notre réalité nord-américaine, le Québec présente ces deux aspects (critique et esthétique), parfois rehaussé d'un certain nationalisme. Cette écriture arrive cependant plus tardivement au Québec ⁶, se manifestant par la création, par le clergé catholique, des premiers ciné-clubs, au début des années 1950. L'apparition de la critique et de l'histoire cinématographique est alors l'apanage de quelques revues spécialisées, comme *Découpages* (1950-55) et surtout

⁵ *Ibid.* p. 40.

⁶ Il a pourtant existé une grande quantité de revues sur le cinéma, au Québec, des années 1910 jusqu'à la fin des années 1940. Pierre Pageau les répertorie dans le livre de Michel Coulombe et Marcel Jean : *Dictionnaire du cinéma québécois* (Boréal, 1991), p. 470-471.

Séquences (1962 à nos jours). Ces revues s'inscrivaient dans le courant idéologique des J.É.C. (Jeunesse étudiante catholique), misant sur la découverte de valeurs traditionnelles artistiques du cinéma. Les années 1950 sont marquées par de nombreux rapports de conférence ou de causeries, de comptes-rendus de l'émission de radio *Radio-Collège* de la société d'État (Gilles Sainte-Marie publie de nombreux courts textes sur les sujets de ces émissions) et de recommandations de différents ciné-clubs (les textes de André Ruszkowski, 1958). Ces écrits, souvent brefs, ne peuvent servir que d'indices de tendances timides à l'historiographie cinématographique au Québec. Du point de vue des recherches émanant d'un milieu académique, notons la présence d'une thèse de 1916, signée par Abraham Jacob Livinson de l'Université McGill, et de quelques rares mémoires, surtout de la part d'étudiants de l'École des hautes Études commerciales : Henri Poliquin (1933), Robert Trudeau (1945) et Jean Lajeunesse (1948).

Ce n'est qu'à partir des années 1970, voire même des années 1980, que les auteurs, autant français, américains et québécois, commencent à délaisser les terrains trop connus des analyses filmiques, des aperçus esthétiques, des évocations nostalgiques du passé, des biographies ou des encyclopédies du cinéma et de ses genres, pour se pencher sur des aspects plus spécifiques, originaux et inédits, particulièrement dans le domaine du spectacle cinématographique mis en relation avec les différentes sociétés du vingtième siècle.

Aux États-Unis, Douglas Gomery et Robert C. Allen (1985) proposent avec bonheur une méthode historique pour le chercheur universitaire, s'inspirant du Réalisme de Roy Bhaskar, dans le but de donner plus de crédibilité dans ce champ de recherche historique relativement nouveau. Je reviendrai plus loin sur cette méthode. Garth Jowett

(1989) étudie le cinéma comme un phénomène de culture de masse reflet de la société, tant du point de vue culturel, économique qu'artistique. Maggie Valentine (1994) dépoussière le sujet traditionnel de l'architecture des salles de cinéma, consacrant son étude à l'œuvre de l'architecte S.Charles Lee, mais en présentant ses travaux comme la manifestation d'une culture matérielle de société. Charles Musser (1990) propose une étude très complète sur les années cinématographiques 1895-1907 aux États-Unis.

Quelques excellentes récentes études sur le cinéma américain sont nées de chercheurs de France, tel l'ouvrage de Jacques Portes (1997) sur le cinéma comme aboutissement du développement de la culture de masse du dix-neuvième siècle. Le collectif *Cent ans d'aller au cinéma*, sous la direction de Francis Bordat et Michel Etcheverry (1995) - cet ouvrage se référant souvent à Allen et Gomery - présente des analyses sur des sujets peu abordés, comme la ségrégation raciale dans les salles de cinéma américaines ou l'histoire des ciné-parcs.

Avec une approche voisine à celle de Bordat et Etcheverry, André Gaudreault dirige *Au pays des ennemis du cinéma* (1996), réunion d'articles à l'origine publiés dans la revue *24 images*, où les auteurs se servent principalement de la source journalistique dans le but de cerner les premiers jours (1896-1915) de l'exploitation cinématographique au Québec. Gaudreault succède aux efforts déployés par Yves Lever, au cours des années 1970 et 1980, dont l'approche plus traditionnelle demeure d'un très grand intérêt. Soulignons, enfin, les contributions de l'historien Yvan Lamonde, qui s'est souvent préoccupé, du point de vue sociologique, du phénomène cinématographique au Québec, ainsi que de Pierre Véronneau, conservateur à la Cinémathèque québécoise.

Il est cependant un peu dommage de constater que les chercheurs français les plus intéressants (Etcheverry, Bordas et Portes) semblent plus intéressés par les Américains que par leur propre cinématographie. Michèle Lagny rend compte de ces lacunes dans son ouvrage de 1992.

La recherche présente s'inscrit dans le renouveau de l'approche historique sur le cinéma, cherchant des sujets peu explorés au cours des dernières années. Elle vise à établir quel type de savoir historique on peut retirer de l'histoire des salles de cinéma et de leur programmation. Par les ouvrages consultés, par les réflexions de Allen et Gomery, j'ai constaté que le cinéma est davantage que l'analyse de grandes œuvres et de courants artistiques, tout comme je me suis rendu compte, tant au Québec qu'ailleurs, qu'il n'existe à peu près pas de livres ou d'études sur une salle précise de cinéma, dans une ville particulière, un fait clairement indiqué par Allen et Gomery :

Cette histoire locale a d'autres avantages que de former des lecteurs plus avertis. Elle constitue un vaste champ de recherche, original, encore en friche. Plutôt que de passer au crible les interprétations des autres, l'historien peut découvrir et utiliser un matériau primaire diversifié. Comme peu de choses ont été écrites sur la fréquentation au niveau local, on peut ainsi apporter sa contribution à la connaissance historique du cinéma. La collection de ces travaux devrait permettre de reconsidérer notre manière de voir certaines questions d'ordre économique ou social. En outre, ces études offrent le bénéfice marginal non négligeable de donner des éléments informatifs sur la ville choisie ⁷.

La bibliographie sur les salles de cinéma est cependant abondante. Le premier de ces ouvrages a été, en 1962, *The golden age of the dream palace* de Ben M.Hall, retraçant l'histoire de la somptueuse salle du Roxy, de New York. Sur ce modèle, une dizaine d'années plus tard, une multitude d'ouvrages seront publiés dans divers pays, ayant tous en commun de glorifier l'architecture et le <<bon vieux temps>> des salles luxueuses, sans pourtant les mettre en relation avec leur ville ou leur société. Ces

⁷ *op.cit.*, p. 220.

ouvrages, souvent séduisants par leur riche iconographie, tendent à se répéter et à innover très peu (sauf dans le cas cité de Maggie Valentine). Après avoir lu l'histoire de ces palaces du cinéma, après avoir admiré les multiples photographies, l'impression laissée est celle que ces salles apparaissent vides, comme si elles étaient des astronefs d'une autre galaxie, descendus dans une ville inhabitée. Maggie Valentine critique le contenu de ces ouvrages <<describing the exhibition process only in vague generalized terms ⁸>>. De plus, le phénomène de ces salles très riches représente un faible pourcentage des salles en activité au cours d'une période particulière (1916-1930).

Tout de même, notons l'apport, pour les salles de France, de Renée Davry-Piekolek (1994) et de Christian-Marc Rosséno (1996). Pour le Canada : Hilary Russell (1975) et John C. Lindsay (1983) ; pour Montréal : Jocelyne Martineau (1988) et Dane Lanken (1993) ; pour les États-Unis : Naylor (1987), Hall (1962), sans oublier Valentine (1994), alors que Francis Lacloche (1981) nous propose un tour du monde.

Tous ces ouvrages nous entretiennent superficiellement des salles de cinéma, et non pas d'une salle de cinéma. Jamais ils ne nous parlent - sinon de façon anecdotique, comme chez Hall - de la programmation de ces salles, laquelle était le reflet d'une société précise à une époque donnée. Comme le souligne Claude-Jean Bertrand, dans l'introduction de *Cent ans d'aller au cinéma* :

Aller au cinéma dans les années de la Dépression (...) est sans rapport avec aller au cinéma dans un *drive-in* des années cinquante. (...) Non seulement on ne voit pas le même type de films en 1925, 1950 et 1975, mais l'organisation des spectacles, sa durée, son environnement, son statut, sa fonction (récréationnelle, éducative, idéologique) diffèrent radicalement ⁹.

Lamonde et Hébert, pour le Québec, soulignent une lacune similaire :

⁸ Maggie Valentine, *The show starts on the sidewalk : an architectural history of the movie theatre starring S.Charles Lee*, p. 2.

⁹ Claude-Jean Bertrand, dans *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux États-Unis 1896-1995*, Francis Bordat et Michel Etcheverry, 1995, p. 11.

L'historiographie internationale et québécoise ne s'intéresse qu'aux institutions, qu'aux cinéastes et aux grands films, laissant dans l'ombre l'exploitation commerciale, la distribution, la consommation. À telle enseigne que l'on connaît mal, tant au Québec que dans d'autres pays, l'évolution des salles et des clientèles, la concurrence des commerces et des industries du loisir et du divertissement ¹⁰.

Au Québec, le seul ouvrage s'attardant quelque peu à une salle particulière est *Les Ouïmetoscopes*, de Léon H.Bélanger (1978). Michel Ginter (1976), avec une approche socio-économique, nous entretient du déclin d'une salle de Bruxelles, de la fin des années 1950 jusqu'au cœur de la décennie 1970. Enfin, bien qu'il ne se limite pas à une seule salle, le Britannique Jeffrey Richards (1984) met les salles de son pays en relation avec la société anglaise des années trente, ses institutions, ses milieux urbains, le niveau social des spectateurs, aborde le contenu des films comme le reflet de la société britannique.

Il existe donc un créneau d'intérêt pour l'avancement de la recherche sur l'histoire du cinéma et pour une étude consacrée à une salle en interaction avec son milieu social. Conséquemment, l'objectif du présent mémoire vise à établir une relation entre quelques idéologies sociales dominantes et la programmation francophone de la salle Le Cinéma de Paris, de Trois-Rivières, entre 1932 et 1962. Le but de ma démarche est de démontrer que la programmation de cette salle, par ses films, les spectacles et d'autres événements, était un des reflets de la société et de la culture de la population du Québec. Les salles de cinéma nous apprennent beaucoup sur la société québécoise de cette époque. Par leur programmation, nous pouvons cerner une partie des idéologies dominantes de la société d'ici, des formes culturelles et leurs pratiques, tout comme nous pouvons être renseignés sur les loisirs populaires, les mœurs de la majorité de la population. Le rapport entre le

¹⁰ Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *Le cinéma au Québec : essai de statistique historique (1896 à nos jours)*, p. 6.

quotidien d'une salle de cinéma et son époque est le microcosme d'une partie d'une société globale. Conséquemment, cette étude s'inscrit comme une contribution à un vaste champ de recherche culturelle permettant d'enrichir le corpus historiographique dans le domaine du divertissement de masse.

En plus de sa spécificité québécoise, il faut aussi situer cette recherche dans le cadre des études d'histoire régionale. Le modèle proposé pourra, en effet, servir pour l'étude d'autres salles de cinéma et de lieux de divertissements de masse (je pense, dans le cas de Trois-Rivières, à la salle de loisir clérical Notre-Dame, à l'exposition agricole annuelle et au parc de l'île Saint-Quentin). L'historiographie trifluvienne montre de graves lacunes du point de vue du divertissement de masse. Hors les livres de Rémi Tourangeau (1984 et 1985) sur les fêtes du tricentenaire trifluvien et sur le théâtre local, un article de René Verrette sur les loisirs élitistes au dix-neuvième siècle (1992), l'étude de Jean-Marc Paradis (1989) sur le baseball et le mémoire de maîtrise de Lynda Fortin (1990) sur les loisirs industriels, il n'existe pas d'ouvrages substantiels sur les loisirs trifluviens. En ce qui concerne le cinéma, le bilan paraît encore plus mince : Gamelin, Hardy, Roy, Séguin et Toupin, dans leur ouvrage général *Trois-Rivières illustrée* (1984), ne consacrent qu'un seul paragraphe sur les salles de cinéma (et y glissent une erreur !)¹¹. Un article journalistique de Rosario Blanchette (*Le Nouvelliste*, 19 octobre 1949) en disait davantage.

Divers lieux de rassemblement populaire en contexte urbain ont parsemé notre histoire : ce sont des villages forains, des salles paroissiales, des parcs, des boîtes de nuit,

¹¹ En page 210, les auteurs prétendent que la salle du Gaieté prendra le nom de Rialto en 1926, alors qu'elle a adopté cette raison sociale en 1931. Dans : Alain Gamelin, René Hardy, Jean Roy, Normand Séguin et Guy Toupin, *Trois-Rivières illustrée*.

des théâtres, des stades destinés aux sports, des festivals, des camps de vacances, etc. Chacun d'eux, à leur façon, s'inscrivait dans l'activité sociale de leur ville. Ce principe s'applique aussi aux salles de cinéma.

Baroques, les salles de cinéma empruntaient à des lieux antérieurs à l'émergence du Septième Art : le théâtre, le vaudeville, les cafés-concerts et le music-hall. Les salles intégraient aussi, dès leurs débuts et jusqu'à la fin de la période étudiée, d'autres formes de spectacles que le cinéma : le vaudeville (parfois connu, au Québec, sous le nom de burlesque), la chanson, le ballet, l'opéra, les émissions de radio, les parades de mode, ou les concours d'amateurs.

Les salles de cinéma du Trois-Rivières métropolitain s'inscrivent dans des courants architecturaux apparus aux États-Unis et en Europe. Ainsi, la salle du Cinéma de Paris avait sans aucun doute un frère à New York, un cousin à Londres et un ami à Marseille. La salle du Cinéma de Paris suit la logique de l'histoire internationale de ce divertissement de masse qu'était le cinéma. Pourtant, cette salle était tout à fait québécoise par sa programmation et par sa façon de présenter les films. La salle était aussi trifluvienne, par sa place géographique dans la ville. Un même film français ou américain, projeté en France et à Trois-Rivières, pouvait devenir différent, par la censure dont il avait été l'objet, par la publicité l'annonçant, ce phénomène étant très bien démontré par Gerald Gardner (1987) et par André Fortier (1991). Ses moments de prospérité, ses difficultés et son déclin sont des signes de changements de valeurs culturelles dans les habitudes de vie de la population québécoise. L'originalité de la présente démarche, faisant écho aux propos précédents, consiste à approfondir une idée

souvent survolée, résumée en quelques paragraphes dans des ouvrages concernant le cinéma ou d'autres formes de divertissement de masse.

Il existe beaucoup de concordance entre les salles de cinéma européennes et américaines et les salles du Trois-Rivières métropolitain (signalons tout de suite que cette étude englobe la ville sœur de Cap-de-la-Madeleine). Trois-Rivières, comme tant d'autres municipalités, a connu sa première représentation cinématographique dans un lieu n'étant pas du tout destiné à ce spectacle : un restaurant désaffecté. Trois-Rivières a reçu la visite de projectionnistes ambulants. La cité de Laviolette a eu ses petites salles, selon le modèle du nickelodéon américain. Nous avons eu droit à nos salles de quartier, à notre <<palace>> à l'architecture somptueuse, à notre salle vouée au vaudeville, à nos salles propriétés du trust américain Famous Players, à nos salles indépendantes ou faisant partie de réseaux québécois, à notre ciné-club étudiant et grand public. Bref, tout ce que nous apprend l'historiographie internationale sur les salles de cinéma s'applique très bien à la situation du Trois-Rivières métropolitain.

Pour retracer l'histoire de la salle du Cinéma de Paris de Trois-Rivières et établir ses relations avec la société québécoise, il faut débiter par des considérations internationales sur les lieux de spectacles populaires et sur les premières salles de cinéma. Cet objectif constitue une mise en place et le premier chapitre de la recherche. Dans le but de ne pas isoler la salle de Cinéma de Paris de ses concurrentes, une chronologie des salles de cinéma trifluviennes devient nécessaire, complétée par des explications à propos de tout ce qui entourait le spectacle cinématographique dans cette ville. Ces éléments deviennent le second chapitre de la recherche. Yves Lever souligne l'importance d'une démarche similaire :

Une histoire de cinéma, comme toute histoire, n'est pas qu'une collection de dates bien établies dans leur chronologie, mémorial d'anecdotes, nomenclatures et recueil d'éphémérides. Mais elle doit d'abord être cela si on la veut une source de documentation et on peut en mesurer la richesse par la quantité et la qualité des informations ¹².

Le troisième chapitre nous plonge au cœur de notre sujet : la salle du Cinéma de Paris et l'étude de ses particularités, entre 1932 et 1962. Ces années ont été retenues parce qu'elles coïncident avec la date d'ouverture de la salle et la dernière année où ce lieu n'a programmé, en grande majorité, que des films de France. Par l'insertion de films américains, en 1963, le Cinéma de Paris perdait sa propre personnalité de lieu dédié à la culture populaire cinématographique française. Ces trente années sont divisées en quatre périodes, représentant chacune une étape dans la chronologie de la salle. Ces quatre périodisation correspondent, avec quelques variantes, à une certaine évolution de la société québécoise. Des éléments particuliers à chacune de ces périodes servent à démontrer que la salle et sa programmation étaient toujours en étroite relation avec la société québécoise.

Le dernier chapitre précise davantage quatre aspects de la société québécoise. Ces sujets sont : le conservatisme canadien-français ; les perceptions élitistes de la culture ; l'identité québécoise, et, enfin, la religion. Nous retrouvons, dans la programmation du Cinéma de Paris et dans les attitudes de son propriétaire France-Film, des éléments très clairs reflétant ces quatre caractéristiques de la société québécoise, répondant ainsi à la problématique de cette recherche. Le mémoire est complété par une conclusion, une bibliographie et trois annexes.

¹² Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 23.

Le découpage des chapitres, tels que présentés dans cette introduction, s'inspire de l'étude *Le parc Sohmer de Montréal 1889-1919: un lieu populaire de culture urbaine*, de Yvan Lamonde et Raymond Montpetit, publié par l'Institut de Recherche sur la Culture, en 1986. Il s'agit d'un schéma très classique partant du général au particulier. L'aspect inédit du sujet de cette recherche n'appelant pas à un renouvellement d'un thème connu, ni à l'exploration d'un sujet souvent traité, ce schéma d'analyse simple apparaît comme le plus séduisant. L'étude du parc Sohmer, par Lamonde et Montpetit, comporte deux grandes similitudes avec la présente recherche : la présence importante de la source journalistique et l'analyse de tous les aspects de la programmation du parc, miroirs de la société urbaine montréalaise à la fin du dix-neuvième siècle et du début du siècle suivant. Cette étude de Lamonde et Montpetit démontre que l'analyse de la <<petite histoire>> d'un lieu de divertissement populaire <<nous apprend quelque chose du Montréal de la fin du dix-neuvième siècle et de ses habitants, de leurs relations aux idéologies, aux formes culturelles, aux autorités, au travail et à l'industrialisation, à la ville, aux loisirs, à l'étranger et à eux-mêmes ¹³>> La présente étude répond en grande partie à des objectifs voisins. Il s'agit donc, avant tout, d'une chronologie événementielle divisée en quatre périodes et en quatre thèmes, le tout précédé d'une mise en place servant à mieux cerner un grand ensemble dans un seul lieu : les salles de cinéma du Trois-Rivières métropolitain, entre 1909 et 1962.

¹³ Yvan Lamonde et Raymond Montpetit, *Le parc Sohmer de Montréal 1889-1919 : un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, p. 13.

Parallèlement, la méthodologie de Allen et Gomery, inspirée du Réalisme de Roy Bhaskar, offre un modèle s'agencant très bien à celui de Montpetit et Lamonde. Allen et Gomery notent que :

L'approche Réaliste de l'histoire du cinéma part du postulat que le cinéma représente un système, un phénomène complexe mettant en jeu nombre d'éléments interactifs. D'un point de vue historique, envisager le cinéma comme un système conduit le chercheur par la dimension artistique de ce média à se pencher sur les relations historiques entre le cinéma en tant qu'art et le cinéma en tant que technologie, qu'institution économique et que produit culturel. Et cela, parce que l'évolution de l'art cinématographique s'explique en partie par l'interaction entre l'esthétique, l'économie, la technique et la culture ¹⁴.

Cette remarque rejoint de façon précise la problématique de ma recherche : l'évocation de l'histoire des salles de cinéma du Trois-Rivières métropolitain serait incomplète si elle n'était pas mise en relation avec la société dans laquelle ces salles baignaient. Allen et Gomery notent avec pertinence que : <<Le cinéma est un système ouvert. Il ne se définit pas par un ensemble de composantes formant un tout, mais par des éléments *liés entre eux* et qui se conditionnent les uns les autres. ¹⁵>>

Si Allen et Gomery, dans leur ouvrage, insistent sur l'esthétique, la technologie, l'économie et l'histoire sociale du cinéma, ces quatre points, bien qu'on puisse les appliquer à cette recherche, sont en réalité des pistes d'éléments interactifs pour analyser historiquement un phénomène relié au cinéma. Mes quatre points d'étude sont, je le rappelle : le conservatisme canadien-français ; les perceptions élitistes de la culture ; l'identité québécoise ; la religion. Ces points respectent l'idée d'interactivité causale du Réalisme. Allen et Gomery soulignent, d'ailleurs, que : <<L'approche réaliste que nous proposons ici n'est (...) pas véritablement révolutionnaire, pas plus que les postulats de base sont neufs. Il ne s'agit que d'un point de départ pour envisager le réseau de relations

¹⁴ *op. cit.*, p. 241.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

dans lequel s'inscrit tout film ou événement cinématographique ¹⁶>> En somme, l'esthétique, la technologie, l'économie et l'histoire sociale du cinéma de Allen et Gomery peuvent être remplacés par mes quatre points.

La principale source utilisée est journalistique. Le dépouillement complet de toutes les publicités du Cinéma de Paris, dans le journal trifluvien *Le Nouvelliste*, constitue le squelette de ma recherche. Il permet de créer des tableaux statistiques, de voir l'évolution précise de la programmation de la salle, de noter la présence de spectacles extra cinématographiques, de donner des indications du succès ou de l'insuccès de la salle, tout comme son iconographie est très révélatrice des mœurs de la société québécoise des différentes époques couvertes par la recherche. Pour ce qui est de la programmation des autres salles de cinéma trifluviennes, un très large échantillon de films et de spectacles a été noté, permettant de bien saisir l'évolution de la programmation de chacune de ces salles. L'avantage de cette source journalistique est qu'elle peut orienter d'autres recherches voisines, particulièrement dans le cas des salles de cinéma du distributeur France-Film (Sherbrooke, Hull, Québec, Montréal), la publicité et ses messages étant communs à chacune de ces villes.

Les sources journalistiques deviennent souvent le centre d'une recherche, prouvant ainsi leur pertinence comme matériel d'interprétation historique. La source publicitaire journalistique reflète son époque et ses idéologies. Comme le souligne Jean de Bonville :

Chaque feuille propose à ses lecteurs un message et une idéologie qui la distinguent de ses concurrentes ou de ses adversaires. L'historien s'y intéresse s'il désire connaître les personnages, les rôles, les événements et les normes de la vie politique, économique et sociale. La presse se prête (...) à l'étude des idéologies et des mentalités, mais, pour comprendre le

¹⁶ *Ibid.*, p. 242.

journal en tant que tel, il faut éviter le piège de l'analyse sémantique pour s'intéresser à ses caractéristiques matérielles et formelles ¹⁷.

Des annuaires statistiques ont été pris en considération, ainsi que des fonds d'archives, sans oublier une bibliographie variée, autant sur le cinéma que sur la société québécoise.

Enfin, j'aimerais souligner que si la recherche tient compte de la rigueur de toute démarche scientifique en sciences humaines, j'ai délibérément fait en sorte que la lecture de ce texte ne se présente pas avec l'austérité propre à certains historiens contemporains, l'histoire étant, avant tout, une manifestation devant plaire autant à la tête qu'au cœur.

¹⁷ Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914*, p. 205.

PREMIER CHAPITRE

NOTIONS ET LIEUX DE DIVERTISSEMENT

1.1)- Notion de divertissement de masse

En cette fin de vingtième siècle, je ressens un grand plaisir à utiliser le moyen de communication du courrier électronique afin d'échanger, avec une jeune amie de Paris, des pensées et opinions sur des films que nous allons voir dans les salles de cinéma de nos villes respectives. Souvent, simultanément, nous voyons le même film, la plupart du temps d'origine américaine. Quand je dis que les films sont les mêmes, il faut prendre ce mot littéralement. S'il arrive que les Français commercialisent la version doublée sous un autre titre qu'au Québec, le film se présente exactement comme à Trois-Rivières. Il y a cinquante ans, cet échange aurait été impossible de la même façon, car non seulement le film aurait été présenté à Paris bien avant ou après Trois-Rivières, mais les censures françaises et québécoises l'auraient modifié. Il y a cent ans, l'échange aurait été impensable, le cinéma naissant n'en étant qu'à ses balbutiements.

Cent années, dans l'histoire du genre humain, représentent un temps court. Que s'est-il passé pour qu'en si peu de temps, cette copine française et moi partagions simultanément le même film ? Le vingtième siècle, plus que tout autre, a vu la technologie changer radicalement les façons de vivre, de penser, de percevoir, de

communiquer. Ces changements se sont réalisés sous le signe indéniable de la rapidité. Le cinéma, tout comme les journaux, la radio, la télévision, l'ordinateur, reflète cette vitesse des changements technologiques informateurs qui font en sorte qu'en 1999, elle, jeune Française, et moi, Québécois dans la quarantaine, ne formions en réalité qu'un seul public, partageant une passion commune. Edgar Morin, avec raison, parle de <<l'abolition des frontières culturelles>>¹ pour rendre compte de ce phénomène.

L'appellation explicative reconnue de cet état de fait est l'expression <<culture de masse>>, terme à la fois vague et précis, qui a donné lieu à de nombreux débats chez les sociologues et les historiens. Le consommateur de film, qu'il soit un individu solitaire, faisant partie d'une foule ou étant un point anonyme de la masse, est, avant tout, bel et bien un consommateur, mais qui est promu juge dès son entrée dans la salle. Il aime ou déteste un produit commercialisé : un film. Ce film est un produit industriel standardisé, surtout de nos jours : il est présenté à Tokyo, New York, Stockholm ou Trois-Rivières sous la même forme visuelle (car sa langue, avec le doublage, peut varier). Comme le disent Line Ross et Roger de la Garde² : <<L'œuvre se fait produit et marchandise, son usage devient consommation.>> Le film est un élément reproductible, comme le journal, le livre ou le disque : on peut multiplier à l'infini son nombre, mais son contenu demeurera toujours le même, à moins que la censure ne s'en mêle pour couper des scènes ou des dialogues.

¹ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, p. 43.

² Line Ross et Roger de la Garde, <<Les médias et l'industrialisation de la culture>>, dans Claude Savary, *Le rapport culturel entre le Québec et les États-Unis*, Québec, p. 270.

La notion de culture de masse, si souvent utilisée, devrait donc être simple à définir, mais les historiens et sociologues ne s'entendent pas sur une définition et ses composantes, sans doute parce qu'elle nous pose, comme le dit Edgar Morin <<Les problèmes de la première culture universelle de l'histoire de l'humanité ³>> Dans le cas du cinéma, le moyen de diffusion est universel (caméra et projecteur), alors que l'aspect esthétique (contenu des films) varie selon les nationalités et ne peut être entièrement universel. Le même Morin propose, en 1962, une définition intéressante de l'expression culture de masse :

Culture de masse, c'est-à-dire produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive (...) s'adressant à une masse sociale, c'est-à-dire une agglomération d'individus saisis en deçà et au-delà des structures internes de la société (classes, familles, etc.) ⁴

Pur produit du vingtième siècle, bien qu'elle prenne source dans le siècle précédent, la culture de masse apparaît comme un phénomène nouveau, inexistant sous sa forme contemporaine jusqu'alors dans l'histoire de l'humanité. Dans l'introduction de la présente recherche, j'utilise l'expression <<divertissement de masse>>, un équivalent de l'excellent mot américain <<entertainment>>, que je juge plus précis dans le cas d'un produit commercialisé comme le cinéma.

Le divertissement de masse, qu'il prenne la forme de films, de journaux, de livres, de disques, n'est pas né d'initiatives de groupes d'intellectuels ou de pressions de rassemblements populaires, mais bel et bien de l'univers industriel propre aux dix-neuvième et vingtième siècles. Edgar Morin souligne ceci en évoquant le destin d'une

³ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 15

⁴ *Ibid.*, p.12.

invention comme le cinématographe, appareil scientifique servant à enregistrer les mouvements, ou comme de la radio, d'usage d'abord utilitaire. <<Le vent qui les entraîne ainsi vers la culture est le vent du profit capitaliste. (...) Sans l'impulsion prodigieuse de l'esprit capitaliste, ces inventions n'auraient (...) pas connu un développement aussi radicalement et massivement orienté ⁵.>>

Les manifestations de ce divertissement de masse qu'est le cinéma sont le résultat de l'émergence de l'industrialisation dans sa phase de production (écriture du scénario, tournage d'un film) et de celui de l'esprit capitaliste dans sa mise en marché (distribution du film et projection dans une salle). Ce phénomène a pris de l'ampleur au cours du vingtième siècle et le cinéma est certes un des fleurons de ce concept de divertissement de masse. Mais l'idée n'est pas surgie à l'aube du nouveau siècle, étant, en réalité, l'aboutissement de plusieurs autres formes de divertissements et d'esprit de production capitaliste.

Le produit film est, la plupart du temps, présenté dans une salle, particulièrement dans le cas de la période étudiée (1932 à 1962). La salle de cinéma, à ses débuts, emprunte beaucoup à d'autres lieux de divertissements populaires des siècles précédents. La salle de cinéma, avant de trouver sa propre forme, est un hybride de plusieurs autres lieux présentant des spectacles très divers. Avant d'aborder l'histoire des salles de cinéma, il est essentiel de tracer un rapide rappel historique de ses ancêtres.

⁵ Edgar Morin, *op.cit.*, p. 23.

1.2)- Les théâtres, le music-hall britannique, le café-concert français et le vaudeville américain

Jusqu'aux années 1960, dans les pages publicitaires du journal trifluvien *Le Nouvelliste*, les salles de cinéma étaient présentées comme des théâtres. Même de nos jours, chez des personnes âgées, on préfère encore dire : <<Je m'en vais au théâtre>> pour désigner une visite dans une salle de cinéma. Cette tradition terminologique est l'héritage de ce que les yeux voyaient : la salle de cinéma ressemblait à une salle de théâtre. De plus, à Trois-Rivières, pendant les cinquante premières années du vingtième siècle, la plupart des salles de cinéma avaient une double fonction : présenter des films et proposer des pièces de théâtre, ou des numéros de vaudeville et des tours de chant. La raison sociale des salles de cinéma était souvent affichée sur la marquise avec le mot <<théâtre.>> Un des points communs entre une salle de théâtre et une salle de cinéma est que l'œil du spectateur vise toujours le même point : la scène ou l'écran. Un autre point commun est la présence d'un balcon et celle d'un parterre, constitués de sièges placés militairement, dans le but que l'œil atteigne facilement l'objectif de l'écran ou de la scène.

Ces caractéristiques sont celles qui se sont développées dans les salles de théâtre, surtout à partir de la Renaissance italienne, au seizième siècle. L'architecte Selio crée alors un espace scénique en profondeur, permettant l'implantation de toiles peintes, servant de décors, rompant ainsi avec le style de lieu théâtral héritier de l'Antiquité gréco-romaine. S'adressant d'abord à un public populaire, les salles de théâtre attirent

graduellement la noblesse, tant en France qu'en Italie. Les salles théâtrales se transforment en lieux de bon goût, comme le décrit Maurice Descôtes :

L'amphithéâtre n'est plus plat, il est constitué par une vingtaine de degrés disposés en demi-cercle; l'ornementation est recherchée, elle offre ce que l'architecture, la sculpture, la peinture et la dorure a de plus beau, de plus riche et de plus éclatant. Lieu de réunion pour gens de bon ton, ce cadre-là ne se prête pas aux manifestations de truands ⁶.

Cette description d'une salle de 1687 est assez voisine, comme nous le verrons, avec les salles de cinéma luxueuses qui feront leur apparition en Occident après la Première Guerre mondiale. L'évolution architecturale des salles de théâtre font en sorte qu'au début du vingtième siècle, les premières salles de cinéma ressemblent beaucoup à des salles théâtrales, avec leurs parterres, leurs scènes et leurs loges. Il faut aussi ajouter un autre point commun important entre ces deux types de salles : elles étaient essentiellement un phénomène de milieu urbain.

L'urbanisation accompagne la montée de l'industrialisation, au cours du dix-neuvième siècle. La grande population des villes, obtenant graduellement plus de temps de loisir suite à des revendications syndicales, a alors besoin de se divertir. Le music-hall britannique, le café-concert français et le vaudeville américain ne sont pas les seules manifestations commerciales de divertissements de masse du dix-neuvième siècle. Le théâtre de boulevard, en France, le cirque, en Grande-Bretagne, les sports organisés, aux États-Unis, connaissent un essor remarquable. Mais le music-hall, le café-concert et le vaudeville préfigurent de façon étonnante le futur spectacle cinématographique, ainsi que son industrie.

⁶ Maurice Descôtes, *Le public de théâtre et son histoire*, p. 37-38.

Ces trois manifestations sont apparues presque en même temps, c'est-à-dire au cours des années 1850-1875. Elles ont en commun un essor très rapide, une origine modeste et populaire, avant d'être récupérées par un public plus bourgeois et par des organisateurs qui s'avèrent de véritables hommes d'affaires, dont les futurs magnats du cinéma et de ses salles sont les héritiers. <<Le music-hall peut être considéré comme le prototype de l'industrie moderne du loisir : investissements considérables, commercialisation de plus en plus sophistiquée, publicité soignée, naissance du système des vedettes ⁷.>>

Comme au cinéma, le prix d'entrée pour ces trois loisirs est très bas. Le music-hall anglais invente une caractéristique qui sera présente au cinéma : la matinée, ou le spectacle en après-midi. Le café-concert français développe le vedettariat (Thérèse, Paulus, Mayol). Le music-hall britannique introduit le magazine publicitaire insistant sur ce vedettariat. Le vaudeville américain utilise des formules publicitaires dynamiques. Ces trois points se retrouveront dans le monde du cinéma.

Les promoteurs du music-hall britannique sont les premiers à s'organiser en sociétés, afin de mieux mettre en commun leurs idées. Ne s'agit-il pas du modèle des futurs studios hollywoodiens ? Dès la fin du dix-neuvième siècle, des propriétaires de salles de vaudeville américain sont à la tête de vastes empires de salles, partout en Amérique du Nord. Nous retrouverons le même phénomène lors de l'émergence du cinéma.

Si l'on s'attarde au contenu des spectacles de music-hall, de café-concert et de vaudeville, on se rend compte facilement que les styles seront présents au cours des

⁷ Gilles Pronovost, *Temps, culture et société*, p. 40.

cinquante premières années du cinéma. Le comique troupier du café-concert français restera présent dans le cinéma français, surtout au cours des années 1930 (le comédien Fernandel en est le symbole le plus populaire.) Le comique Charlie Chaplin était inspiré de la pantomime en vogue dans les music-hall britanniques, où il avait fait ses débuts. Le vaudeville américain produira de grandes vedettes de cinéma, tels Buster Keaton, les frères Marx, Fred Astaire. Ajoutons que le mélodrame, héritier du théâtre de boulevard français, aura sa grande part du gâteau lors des premières années du cinéma.

1.3)- Industrialisation et divertissements de masse au Québec et à Trois-Rivières au dix-neuvième siècle

La compréhension du phénomène de l'industrialisation est nécessaire pour bien cerner le concept de loisir de masse. Le temps est au cœur de l'industrialisation : temps de travail, de repos, de revendication et de loisir. Généralement, les historiens reconnaissent que les débuts de l'industrialisation se situent en Angleterre autour des années 1780. Une des premières conséquences du rassemblement d'un grand nombre d'ouvriers dans une seule usine a été le développement du monde urbain. Au dix-neuvième siècle, l'une des revendications ouvrières les plus courantes est la diminution du temps de travail, permettant, par ricochet, d'augmenter le temps de loisir. Ces demandes trouvent réponse progressivement à partir des années 1850, époque où émergent les premières manifestations de divertissements de masse, comme le café-concert français, le vaudeville américain et le music-hall britannique. Si cette logique semble admissible, il ne faudrait pas associer le développement des industries du divertissement au seul phénomène des revendications ouvrières pour le temps de travail.

Les loisirs attirant en un même lieu un large public ont toujours été associés au monde urbain, que ce soit à l'époque de l'Antiquité gréco-romaine ou à la Renaissance. L'industrialisation faisant grandir le poids démographique des villes, il semble normal que les divertissements organisés pour les masses prennent de l'expansion et de l'importance en harmonie avec l'émergence de plus grandes villes.

Au Québec, l'industrialisation a été plus tardive qu'en Angleterre et en France. Les historiens s'entendent à situer les débuts de l'industrialisation du Québec vers 1850. La stabilisation du monde politique, avec l'Acte d'Union, et l'aménagement de réseaux de communication (les canaux maritimes et le train) contribuent à former un marché pan canadien. L'industrialisation s'implante surtout à Montréal, avec des usines de tabac, d'alimentation, de chaussures, de textile et de fer. Québec et Sherbrooke suivent avec respectivement la chaussure et le textile. Hors ces trois villes, la plupart des autres centres urbains n'ont qu'une seule industrie, dérivée des ressources naturelles, surtout le bois. Les années 1880, suivant une décennie de difficultés économiques, voient s'intensifier l'industrialisation de Montréal et d'autres centres urbains, comme Sorel, Hull et Sherbrooke. Trois-Rivières montre un net retard sur les autres villes, bien qu'elle soit une des seules agglomérations de relative importance entre Québec et Montréal. Ville administrative et de services, Trois-Rivières était le cœur d'une région qui sera connue plus tard sous le nom de Mauricie. Au dix-neuvième siècle, la ville a surtout vécu de l'exploitation forestière.

La région mauricienne s'ouvre à l'exploitation du bois vers 1825 pour alimenter l'Angleterre, se concentrant le long des cours d'eau à proximité du fleuve Saint-Laurent (rivières Batiscan et du Loup). Au début des années 1850, cette exploitation trouve de

nouvelles ressources, pour répondre aux besoins de la demande nord-américaine, en se tournant vers l'arrière-pays, le long de la rivière Saint-Maurice. En 1871, les travailleurs du bois forment 45 % de la main-d'œuvre de la région et, dix ans plus tard, ce pourcentage atteint 50 % ⁸. Malgré cette mise en chantier des ressources naturelles régionales et l'apparition de nombreuses scieries dans la ville même, Trois-Rivières demeure une petite municipalité, à la croissance démographique peu prononcée. Si le chiffre de la population progresse en quarante ans (5 769 en 1851 et 8 334 en 1891) ⁹, cette augmentation paraît bien faible en comparaison de Montréal (90 323 à 215 650 pour les mêmes années) ¹⁰. Gilles Pronovost et Pierre Girard ¹¹ situent aux années 1890 la naissance d'une seconde phase d'industrialisation à Trois-Rivières, cette fois plus variée, bien que l'exploitation des ressources forestières sera encore le principal facteur de prospérité économique de la ville pour la majeure partie du vingtième siècle.

Concernant la ville de Trois-Rivières, la recherche pour trouver des revendications ouvrières pour le temps de travail demeure à faire. René Hardy parle de ces questions, mais surtout pour les ouvriers du domaine forestier ¹². Il n'y a cependant aucun doute que des demandes semblables ont existé. La seule étude significative sur la relation entre le temps de travail et le temps de loisir d'une entreprise de Trois-Rivières est celle de

⁸ René Hardy et Normand Séguin, *Forêt et société en Mauricie*, p. 181.

⁹ Alain Gamelin et al. *Op.cit.*, p. 221.

¹⁰ Paul-André Linteau et al. *Histoire du Québec contemporain : de la Confédération à la crise (1867-1929)*, p. 170.

¹¹ Gilles Pronovost et Pierre Girard, *Temps industriel et temps libre à Trois-Rivières 1880-1908*. Trois-Rivières, p. 10.

¹² *Op.cit.*, p. 114-134.

Pronovost et Girard ¹³ à propos de la manufacture Tebbutt Shoes, où ce sont les dirigeants de l'industrie qui ont organisé les loisirs de leurs cadres et ouvriers, à la fin du dix-neuvième siècle. Cette pratique du temps de loisir pris en main par l'administration d'une manufacture, donc par l'élite bourgeoise et dirigeante, sera une chose courante à Trois-Rivières, jusqu'aux années 1940, comme le démontre le mémoire de maîtrise de Lynda Fortin ¹⁴. René Verrette ¹⁵ parle d'un phénomène semblable pour les associations culturelles trifluviennes, au cours du dix-neuvième siècle.

Les divertissements de masse au Québec, que ce soit à Montréal ou dans d'autres villes, n'ont pas donné lieu à des recensements exhaustifs pour la période du dix-neuvième siècle. Il existe pourtant une source journalistique imposante qui nous renseignerait sur le genre d'événements que la population était invitée à voir. Il ne subsiste cependant aucun doute qu'à l'image d'autres pays industrialisés, le temps de loisir acquis par les ouvriers et le développement des villes ont donné naissance à des embryons d'industries de divertissement.

Sans nous préciser le contenu précis des divertissements offerts en ces lieux à Montréal, Raymond Montpetit cite des parcs de promenade et d'amusements, des musées de curiosité, des terrains permanents d'expositions, des foires, des cabarets et des salles de danse. <<La réputation de plusieurs de ces lieux devient peu à peu légendaire, et

¹³ *op.cit.*, Notons que cet ouvrage a été résumé dans un article de la Revue d'histoire de l'Amérique française, sous le titre de *Temps industriel et temps libre à Trois-Rivières : une étude de cas*. Vol.41, No.2. (Automne 1987), p. 258-268.

¹⁴ Lynda Fortin, <<Du loisir d'entreprise à l'association d'employés : le cas des usines de pâtes et papier de Trois-Rivières>>, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1990, 185 p.

¹⁵ Verrette, René, <<Le mouvement associatif comme élément de stratégie culturelle: le cas de Trois-Rivières (Québec) 1840-1890>> dans Pierre Lanthier et Guildo Rousseau, *La culture inventée : les stratégies culturelles aux 19e et 20e siècles*, p. 155-172.

même en province, plusieurs rêvent d'une soirée de vaudeville au Théâtre Royal, ou d'une belle journée au parc Sohmer ¹⁶.>> Il faut avant tout noter que ces divertissements, la plupart d'origine américaine, offraient une grande variété et s'adressaient à toutes les couches sociales.

Le seul cas de lieu de divertissement de masse ayant fait l'objet d'une recherche sérieuse, par Raymond Montpetit et Yvan Lamonde ¹⁷, est le parc Sohmer de Montréal, site populaire fréquenté par les citoyens entre 1889 et 1919. Le résultat de leur travail montre très bien la relation entre le temps de loisir et les divertissements, le parc étant l'aboutissement commercialisé d'entreprises non lucratives ayant existé auparavant à Montréal : le jardin Guilbault, le parc du Mont-Royal, celui de l'île Sainte-Hélène, le jardin Viger, le Champ-de-Mars. Ce sont tous des lieux de rassemblement permettant aux citoyens de faire un pique-nique ou une promenade, d'écouter un orchestre s'exécutant dans un kiosque, ou de regarder un feu d'artifice lors de fêtes. Il s'agit donc d'événements sporadiques, ne répondant pas à l'idée d'un loisir organisé dans un but de profit monétaire.

Le musicien Ernest Lavigne, qui a séjourné en France lors des plus beaux jours de l'époque des cafés-concerts parisiens, répond beaucoup plus à l'idée de l'homme d'affaires désireux de rentabiliser un lieu de distraction. C'est ainsi que naît le parc Sohmer, ouvert au public le 1 juin 1889, le long du fleuve Saint-Laurent, au coin des rues Notre-Dame et Panet. Le parc Sohmer s'apparente beaucoup aux cafés-concerts français.

¹⁶ Raymond Montpetit, <<La culture populaire au Québec et son histoire en contexte urbain>>, dans Gilles Pronovost (dir.), *Cultures populaires et société contemporaines*, p. 98.

Raymond Montpetit et Yvan Lamonde. *Le parc Sohmer de Montréal, 1889-1919 : un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 231 p.

Dans un environnement champêtre, les gens pouvaient déguster une boisson, bien installés à une table, tout en écoutant un orchestre s'exécutant sur une scène. De sa connaissance de lieux de divertissements aux États-Unis, Lavigne incorpore aussi à la programmation du parc Sohmer des numéros de cirque et de vaudeville. Ce menu très varié était susceptible d'enchanter hommes, femmes et enfants, de toutes les couches sociales. On y présente même du cinéma, dès le début de la saison 1897, ceci jusqu'en 1906, dans un kiosque baptisé Radioscope. Le vaudeville présenté par Lavigne au parc Sohmer n'était pas une nouveauté pour les montréalais. En juin 1883, un promoteur américain, Henry Jacobs, installe un chapiteau du nom de Royal Museum and Theatorium. Jusqu'en septembre, les spectacles de vaudeville se succèdent et connaissent une grande popularité. Très tôt, les industriels du vaudeville américain implantent des salles à Montréal, le Canada faisant partie de leur réseau commercial.

Hors l'ouvrage de Montpetit et Lamonde, les études sur les lieux de divertissements populaires en milieu urbain au dix-neuvième siècle restent à faire. Selon la logique du développement de ces villes à cette époque, il est naturel de croire que des parcs semblables au Sohmer ont pu exister dans certaines villes du Québec. Le cas de Trois-Rivières est intéressant, la ville étant bâtie le long du Saint-Laurent. Les quelques parcs publics trifluviens, situés près du fleuve, semblent tous avoir accueilli des promeneurs s'adonnant à des activités de relaxation.

Le parc Lafosse, surnommé <<Le petit carré>>, reçoit un cirque en 1858 ; les hôteliers de l'environnement du parc organisent des régates en 1877 ; des hommes d'affaires louent des barques aux trifluviens et, enfin, un kiosque à fanfare y est installé en 1896. L'iconographie trifluvienne présente toujours la terrasse Turcotte comme un

rendez-vous des promeneurs. Dès 1882, le prolongement de cette terrasse, le Jardin Laviolette, est aménagé pour accueillir des spectacles, se produisant dans un kiosque, devant un parterre de mille sièges : on y présente du vaudeville, des numéros de cirque, du théâtre et même du cinéma. Le Jardin Laviolette et la terrasse Turcotte auraient-ils pu devenir le parc Sohmer de Trois-Rivières ? Plus au nord, le parc Champlain, le plus imposant de Trois-Rivières, est aussi un rendez-vous champêtre. Divers orchestres s'y produisent, dont l'incontournable Union musicale, qui était de tous les événements d'importance à Trois-Rivières au dix-neuvième siècle et au début du vingtième.

Encore plus au nord, sur un vaste terrain, situé sur le coteau Saint-Louis, les sportifs de la ville ont leur lieu de prédilection. Dès 1829, une piste de course y est aménagée et les trifluviens se pressent pour applaudir des compétitions de chevaux. Les amateurs de cricket s'y donnent aussi rendez-vous et des cirques américains viennent y présenter leurs spectacles. La visite annuelle d'un cirque était chose courante entre les années 1850 et 1900. À chaque occasion, de magnifiques illustrations étaient offertes au public dans les journaux locaux.

L'aménagement, par la compagnie Tebbutt Shoes, d'une patinoire du nom de Laviolette, donne l'occasion aux Trifluviens d'applaudir des artistes de grande réputation, comme la célèbre fanfare américaine de John Philip Sousa, un grand événement de mai 1902, comme en témoigne cette source journalistique :

La foule envahit les abords de la bâtisse. Les attroupements dans les rues avoisinantes provoquent des embouteillages et des accidents. (...) Les petites rues étroites (...) étaient encombrées de voitures, de femmes et d'enfants, circulant à tout hasard ¹⁸.

¹⁸ Gilles Pronovost et Pierre Girard, *op.cit.*, cité p. 82.

Quant au vaudeville, de tels spectacles ont eu lieu en sol trifluvien au début du vingtième siècle au Jardin Laviolette et dans la salle théâtrale de l'hôtel de ville. Le public local n'était donc pas étranger à ce type de divertissement.

1.4)- La venue des salles de cinéma

Avant l'arrivée des cinémas régnaient les salles de théâtre, de vaudeville, de café-concert ou de music-hall. Ainsi est née une industrie du divertissement, dont le cinéma représentera la plus complète et importante manifestation, au cours du vingtième siècle.

Avant même l'invention du cinéma, les différents publics d'Europe étaient fascinés par les spectacles optiques. Selon Charles Musser ¹⁹, le cinéma est la continuation de ces spectacles visuels qu'ont été les séances de lanternes magiques, très prisées par les Européens dès le milieu du dix-septième siècle jusqu'à la fin du dix-neuvième. L'invention de la photographie, en 1826, lance la course à l'invention extraordinaire qui pourra animer les représentations d'êtres vivants. Le phénakisticope de Joseph Plateau, suivi du praxinoscope de Émile Raynaud, nous rapprochent de cet objectif. Mais l'invention optique la plus proche du futur cinéma est le kinétoscope, conçu en 1888 par les Américains Thomas Edison et William Kennedy Laurie Dickson. Pour la première fois et de façon concluante, des photographies d'êtres vivants s'animent. Le kinétoscope est un objet pour spectateur solitaire. L'utilisateur tourne la manivelle de l'appareil, tout en portant son regard dans un œilleton afin de voir défiler une bande représentant des hommes et des femmes en mouvement. Ces films, en boucles continues, ne durent pas plus de trente secondes. En 1894, le kinétoscope est commercialisé et

¹⁹ Charles Musser, *op.cit.*, p. 15.

connaît une grande popularité dans les <<Penny arcades>>, ces lieux de machines à sous et d'autres amusements mécaniques. Dans la plupart des livres américains sur l'histoire du cinéma, on cite Edison et Dickson comme les inventeurs du cinéma, ignorant même le nom des frères Auguste et Louis Lumière ²⁰. Chaque nationalité tend à s'approprier l'invention du cinéma, alors qu'en réalité, la création d'une machine pouvait animer les images était dans l'air du temps et que chaque inventeur a posé une pierre à l'échafaudage de l'invention.

Le Cinématographe Lumière est cependant l'invention technique la plus concluante, comme le reconnaît Musser ²¹. Breveté le 13 février 1895, les frères Lumière font une démonstration privée de leur appareil en mars. La même année, des inventions américaines font aussi l'objet de démonstrations : le Eidoloscope en mai et le Phantoscope (futur Vitascope) en octobre. Se servant de la caméra et de la pellicule de la même façon que Edison et Dickson, le cinématographe a l'avantage de pouvoir projeter nettement ces images sur un écran. Le but des frères Lumière n'était cependant pas de proposer un spectacle de divertissement, mais de faire avancer la science dans le domaine de la photographie. Mais le 28 décembre 1895, dans le salon indien du Grand Café, 14 boulevard des Capucines, à Paris, les frères Lumière font une démonstration publique, avec prix d'entrée : un franc. À cause de cette présentation payante, les historiens français attribuent aux Lumière l'invention du cinéma, en se référant à l'industrie qu'il allait devenir. Trente-trois spectateurs sont présents à cette première. Le succès est immédiat,

²⁰ C'est le cas, entre autres, de l'étude pourtant très sérieuse de Lary May sur les premiers jours du cinéma : *Screening out the past : the birth of mass culture and the motion picture industry*, New York, Oxford University Press, 1980, 304 p.

²¹ Charles Musser, *op.cit.*, p. 135.

même si la presse, conviée pour la séance, ne s'est pas déplacée en grand nombre. Mais, en quelques jours, la rumeur fait affluer les gens vers la salle. Clément Maurice, employé des frères Lumière, témoigne : <<Ceux qui se décidaient à entrer sortaient un peu ahuris; on les voyait bientôt revenir, amenant avec eux toutes les personnes de connaissances qu'ils avaient pu rencontrer sur le boulevard ²²>> Emmanuelle Toulet ajoute : <<Rapidement, plus de deux mille spectateurs se précipitent chaque jour à la porte du Salon indien, des attroupements se forment, parfois même des bagarres éclatent. La police doit mettre en place un service d'ordre ²³>>

Rapidement, afin de vendre et faire connaître leur appareil, les frères Lumière envoient des représentants partout dans le monde. La plupart d'entre eux tournent des images sur place, présentées le soir même au public. La première représentation de cinéma au Canada et au Québec a lieu le samedi 27 juin 1896 au Palace Theatre, du 78 de la rue Saint-Laurent, à Montréal, sous les bons auspices de Louis Minier et Louis Pupier, représentants des frères Lumière au Canada. L'événement fait la première page du journal *La Presse*, dès le lundi suivant : <<Cette merveilleuse découverte, fruit de savantes expériences, de patientes recherches, est une des plus étonnantes de notre siècle, pourtant si fécond en surprises, en victoires sur les mystères de l'électricité ²⁴>> Le journaliste anonyme explique ensuite le principe de fonctionnement de l'appareil, puis décrit les scènes réalistes vues par le petit groupe de privilégiés : l'arrivée d'un train à la gare de Lyon, une charge de cuirassés, ainsi que les mouvements de vagues de la mer. Il

²² Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, cité p. 16.

²³ *ibid.*, p. 17.

²⁴ *La Presse*, 29 juin 1896, p. 1.

note qu'un spectateur, voyant cette dernière séquence, s'est écrié : <<Ça rafraîchit ²⁵>>, ce qui est, en somme, notre première critique de cinéma au Québec ! Fait intéressant, l'auteur ajoute que : <<Ces scènes sont reproduites sur un écran, comme on le fait pour les représentations avec la lanterne magique ²⁶>> Minier et Pupier continuent, au cours de 1896, à faire découvrir l'invention de leurs patrons dans différentes villes du Québec : en septembre à Québec, en novembre à Trois-Rivières et en décembre à Sherbrooke.

1.4.1)- Émergence des premiers lieux de diffusion des films (1895-1913)

Les deux plus célèbres affiches publicitaires des frères Lumière sont représentatives des premiers jours du spectacle cinématographique ²⁷. La première, signée Henri Brispot, met l'accent sur le public à l'extérieur d'une salle, s'apprêtant à entrer voir le spectacle. Au premier plan, on voit un homme avec un képi et de grosses moustaches, parlant avec un prêtre. Près de ce dernier, on aperçoit un enfant à l'air espiègle, regardé par une femme à chignon. On voit aussi une femme avec un large chapeau, et, à l'arrière, on remarque que les hommes portent des haut-de-forme. L'affiche nous présente quatre femmes et dix-huit hommes, sans oublier l'enfant. La seconde affiche, œuvre de Auzolle, insiste encore sur le public, mais, cette fois, à l'intérieur de la salle. On y retrouve quatre hommes, deux femmes et un enfant mâle.

²⁵ *id.*

²⁶ *id.*

²⁷ Ces deux affiches sont très souvent reproduites dans la plupart des encyclopédies sur l'histoire du cinéma. Nous pouvons les voir en pages 12 et 14 de l'excellent livre d'Emmanuelle Toulet (*op.cit.*) racontant les premiers jours du cinéma, ainsi que les inventions d'optique l'ayant précédé.

Tous ces gens manifestent leur joie en regardant le célèbre film *L'arroseur arrosé*. Une jeune fille applaudit, l'enfant désigne l'écran du doigt, un homme sourit, un autre fait un geste de stupéfaction. L'écran est entouré de rideaux de scène et les bancs droits sont semblables à ceux d'une salle théâtrale. Par ces deux affiches publicitaires, le ton est donné : le cinématographe s'adresse à tout le monde et c'est un spectacle semant la joie.

La réalité est cependant moins idyllique. Les premiers films n'ont pas de lieu propre pour leur diffusion. Aux États-Unis, comme il est déjà mentionné, les films servent à combler le temps entre deux numéros de vaudeville, dans les salles présentant ce genre de divertissement. En France, le même phénomène est observé dans certains cafés-concerts, tout comme dans les music-halls britanniques. Mais, en général, les films sont offerts partout où on peut étendre un drap sur un mur : librairies, restaurants, patinoires, hippodromes, magasins. Ce sont des forains et des projectionnistes ambulants qui sont les premiers à diffuser les films dans les coins les plus reculés de leur pays respectif.

Ces projectionnistes ambulants achetaient un certain nombre de films et un projecteur, et parcouraient les petites villes et campagnes, présentant leur spectacle sous la tente, dans des écoles, des marchés publics ou bibliothèques ²⁸. Ces projectionnistes ne sont pas toujours des hommes de cirque, comme le prouve la présence au Québec de la comtesse Marie-Anne Tréourret de Kerstrat et de son fils le vicomte Henry de Gransaignes d'Hauterives, sillonnant la province maintes fois entre 1897 et 1905,

²⁸ Cette habitude est magnifiquement présentée par le cinéaste René Clair, en 1947, avec son film *Le silence est d'or*. Plus près de nous, le téléfilm franco-québécois *V'là l'cinéma*, réalisé en 1994 par Jacques Rouffio, offre le même schéma. Les deux films parlent aussi du tournage de ces courts films, le second évoquant le début de la carrière de l'industriel et pionnier du cinéma français Charles Pathé.

accueillis par les autorités civiles et religieuses. Le but de la comtesse et de son fils est éducatif, comme le laisse deviner le terme <<Historiographe>> servant à désigner leur projecteur. Les films choisis sont, pour la plupart, français et hautement moraux. L'initiative de ces deux personnages a permis à des milliers de québécois, éloignés de Montréal, de découvrir la magie des images animées ²⁹.

Les trois premiers lieux connus ne diffusant que des films, au début du vingtième siècle, prouvent surtout que le divertissement n'était pas prêt pour avoir sa propre maison, que les projectionnistes ambulants et l'intégration de films à d'autres spectacles étaient les meilleures ressources pour les vues animées. La toute première salle recensée est le Searchlight Theatre, de Tacoma, ouverte de la mi-novembre 1900 à juin 1902. Fait à signaler, cette salle, intégrée à un hôtel, était gérée par une femme, madame S.C.Sloan. Ses vingt mois d'opération éclipsent les quatre mois d'une salle anonyme de cent soixante places de Seattle, en 1901, et les dix mois de l'Electric Theatre de Los Angeles, en 1902, une salle de deux cents places injustement désignée comme la toute première salle de cinéma dans la plupart des encyclopédies sur l'histoire du Septième Art. Enfin, signalons que la première salle canadienne, l'Edison Electric Theatre de Vancouver, date de 1902. Mais ces endroits éphémères sont vite éclipsés par un phénomène décisif pour le spectacle et l'industrie cinématographique : l'arrivée de ces petites salles américaines surnommées nickelodéons.

Le vaudeville, au début du vingtième siècle, était un spectacle régi par une industrie bien organisée. Les salles, à la manière des cafés-concerts et du music-hall,

²⁹ Pour en savoir davantage sur ces personnages, voir : Germain Lacasse et Serge Duigou, *Marie de Kerstrat : l'aristocrate du cinéma*, Quimper, Ressac, 1987, 143 p.

avaient évolué de repaires peu recommandables en des lieux respectables. Comme le spectacle vaudevillesque américain avait alors atteint ses lettres de noblesse, le prix d'entrée n'était pas à la portée de toutes les bourses (on le situe généralement à trente-cinq sous) C'est en songeant à tout ceci que John P. Harris, de Pittsburgh, ouvre, en juin 1905, une salle dédiée aux vues animées et dont le prix d'entrée minime de cinq sous pourrait attirer le public n'ayant pas les moyens de fréquenter les salles de vaudeville ou de théâtre. Harris la baptise <<Nickel Odeon>>, le terme <<Nickel>> désignant la pièce de cinq sous. La salle de Harris a quatre-vingt-douze places. Dire que la salle a connu un triomphe instantané est loin d'être une exagération. Elle est ouverte du matin au soir et tous les jours de la semaine. Harris touche cent dollars de profit par semaine, ce qui laisse deviner une assistance approximative de deux mille clients par semaine, de deux cent quatre-vingt-cinq par jour, ce qui, dans une salle de quatre-vingt-douze places, semble tout à fait possible. Il faut noter que le prix du permis pour exploiter toute salle de spectacle comptant moins de deux cents sièges, à cette époque, était minime : vingt-cinq dollars par année. Dépassant les deux cents sièges, le prix grimpait à cinq cents dollars. Le coût d'opération était aussi dérisoire, après l'investissement initial pour un projecteur: il n'y avait pas de personnel à payer, ni d'artistes, de décor de scène. Un film se louait quinze dollars et la règle générale voulait que l'on change de programme trois fois par semaine. Souvent, les propriétaires et les membres de leurs familles étaient les projectionnistes ou les pianistes accompagnant les films, qu'on surnommait alors <<Flickers>>, à cause du bruit que la pellicule faisait en passant dans le projecteur (la présence de musiciens servait principalement à couvrir ces sons).

Une année après l'ouverture de la salle de Harris, on comptait trois cents nickelodéons aux États-Unis. En 1907, il y en avait trois mille, puis six mille en 1910. Cette dernière année, à New York, un million et demi de personnes les fréquentaient, alors qu'à Chicago, qui possédait quatre cent sept salles du genre en 1909, 43 % de la population s'y rendait hebdomadairement. En 1910, on évaluait à vingt millions par semaine le nombre de spectateurs fréquentant ces lieux ³⁰. Les nickelodéons se retrouvent dans toutes les petites villes, à proximité des quartiers ouvriers. Dans les grands centres, les propriétaires misent beaucoup sur la clientèle immigrante, comprenant mal l'anglais : les films muets n'ont pas besoin d'être compris, au contraire des chanteurs et comédiens du vaudeville. L'immense succès des nickelodéons fait l'affaire de tout le monde : les propriétaires des salles, les distributeurs et producteurs de films. Selon Eileen Bowser ³¹, la poussée rapide de ces salles a été une véritable entreprise de ruée vers l'or. L'industrie du cinéma, comme divertissement de masse, est née du phénomène nickelodéon.

Le confort de ces salles était primitif. Il n'y avait pas de décoration, ni moquettes, parfois même pas de cabinets d'aisance. Les spectateurs s'installaient sur des chaises droites inconfortables, pouvaient fumer et manger. Le spectacle durait en moyenne trente minutes et était constitué de deux à quatre films, le tout entrecoupé de chansons illustrées. L'actrice Lillian Gish, grande vedette du cinéma muet américain, a connu ce type de salles au cours de son enfance et en fait une description intéressante :

Souvent, le projectionniste passait entre les représentations des sortes de diapositives en couleurs sur fond de chansons à la mode. Le public avait droit également à des recommandations particulières, et au sempiternel <<Les dames sont priées d'enlever leur chapeau.>> (...) Les salles, à l'origine des officines malpropres et malodorantes, fréquentées dans les villes par les pauvres et les

³⁰ Ces statistiques sont mentionnées dans : Jacques Portes, *op.cit.*, p. 136-138.

³¹ Eileen Bowser, *The transformation of cinema 1907-1915*, p. 1.

illettrés, furent transformées au fur et à mesure qu'elles gagnaient en popularité. Mais les nickelodéons continuent à être boudés par les gens respectables ³².

Comme évoqué par Lillian Gish, l'Amérique bourgeoise juge que les nickelodéons sont des lieux de perdition, mêlant hommes, femmes et enfants inconnus dans l'obscurité. Des campagnes de dénigrement font en sorte que des propriétaires soignent leurs établissements : on a vu que le même phénomène s'est produit pour le music-hall, le café-concert et le vaudeville. Plusieurs salles dépassent le nombre limite de deux cents sièges, afin de donner de la respectabilité à ces commerces. Graduellement, ces lieux préhistoriques deviennent les premières véritables salles de cinéma. Des salles de théâtre et de vaudeville se transforment en antres de cinéma, certaines, particulièrement au Québec, présentant une fusion entre le vaudeville et les films.

Sans qu'on leur donne le nom de nickelodéons, ce type de petites salles fait simultanément son apparition en France et au Québec. En décembre 1905, à Montréal, Guy Bradford ouvre le Bijou, considéré comme la première réplique québécoise du nickelodéon américain. Les petites annonces du journal *La Presse* nous révèlent la présence, à Montréal, de lieux similaires aux raisons sociales évocatrices : le Starland, le Crystal Palace, le Biograph Palace, le Nickel, sans oublier tous ces noms se terminant par <<scope>> : l'Autoscope, le Rochonoscope, l'Ovilatoscope et le Ouimetoscope. Cette dernière salle est devenue légendaire, à cause de son propriétaire, Léo-Ernest Ouimet, et du récit biographique que lui a consacré son neveu Léon H. Bélanger.

Ancien projectionniste du parc Sohmer et électricien au Théâtre National, le jeune homme d'affaires Ouimet comprend vite le filon d'or que peuvent devenir les vues

³² Lillian Gish et Ann Pinchot, *Le cinéma, Mr.Griffith et moi*, p. 67.

animées. Dès 1902, il est le distributeur des films Edison au Canada. En 1904, il se procure sa première caméra et tourne des scènes, qu'il montre aux Montréalais dans différents lieux de la ville. En janvier 1906, il ouvre sa première salle, d'une capacité de quatre cent cinquante places, ce qui était beaucoup plus que la moyenne des nickelodéons américains. En 1907, il inaugure une seconde salle, sur les ruines de la précédente, de nouveau baptisée Ouimetoscope. Sa construction coûte cinquante mille dollars et elle peut accueillir mille deux cents spectateurs. Cette salle est alors la plus grande et la plus luxueuse en Amérique du Nord, préfigurant le courant des salles confortables construites pour le cinéma qui allait déferler en Europe et aux États-Unis au cours des années 1910. La description qu'en fait un journaliste anonyme de *La Patrie*, le 28 août 1907, sert parfaitement de transition vers mon propos sur les salles des années 1914-30, et montre que Ouimet avait compris avant tout le monde l'importance de doter le public d'une salle à l'image de l'avenir du cinéma :

Cette salle est la seule à Montréal construite entièrement à l'épreuve du feu, brique, ciment et asbestos, marbre, mosaïque, porcelaine et céramique. La ventilation est irréprochable. (...) Sa salle de foyers électriques (...) qui projette les rayons lumineux sur le vaste écran est un modèle du genre. Quant au théâtre lui-même, il est des plus vastes, des plus luxueux: les loges, les fauteuils, les galeries sont de l'aménagement le plus moderne. (...) De la galerie, le spectacle est admirable: pas une colonne pour obstruer la vue. (...) La décoration intérieure est vraiment du grand art. Le plafond à lui seul coûte un travail considérable et ses motifs floraux très gais rendus de main de maître. Le coloris et les teintes sont des plus attrayants. Les avant-scènes et les loges flanquées de leurs colonnes de marbre en relief présentent le plus joli coup d'œil. (...) Tout est frais, tout est propre et l'on se croit transporté dans un palais des merveilles. (...) L'entrée sera aussi une merveille (...) large, élevée et claire: marbre, céramique et composition spéciale. (...) On compte un vestiaire, une chambre de toilette pour dames et maintes autres améliorations très utiles. (...) Tout le personnel porte la livrée officielle ³³.

³³ Léon H. Bélanger, *Les Ouimetoscopes*, cité p. 91-96.

Le succès de la salle de Ouimet encourage beaucoup d'autres hommes d'affaires montréalais à l'imiter, le plus important étant Georges Gauvreau et son Nationoscope. Ouimet est à l'origine de la première salle de la ville de Québec, le Théâtre Populaire, alors qu'il a encouragé quatre hommes à se lancer dans l'aventure, en 1906. Cette date voit aussi se multiplier les projectionnistes ambulants dans toutes les régions du Québec et devient une année phare pour l'expansion du nouveau divertissement, comme ce sera le cas, nous le verrons, à Trois-Rivières.

1.4.2)- Le cinéma et ses salles entrent dans les mœurs (1914-1930)

La petite enfance de l'histoire du cinéma s'étend de la projection des Lumières et de leurs équivalents américains, en 1895, au début de la Première Guerre mondiale. C'est une période assez mal connue par les historiens, parce que la très grande majorité des films de cette époque sont disparus. Des chercheurs nord-américains et européens se penchent, depuis une quinzaine d'années, sur cette période riche en découvertes ³⁴. La très grande popularité des nickelodéons ne laisse cependant aucun doute sur la rapide fascination des publics pour le nouveau moyen de divertissement.

À l'image de la grande salle de Léo-Ernest Ouimet, plusieurs propriétaires de nickelodéons, comme il est déjà mentionné, ouvrent des salles plus confortables. Ces changements vers une certaine idée de qualité accompagnent l'industrie du cinéma. En France, en 1908, Charles Pathé fait appel à des grands acteurs de théâtre pour tourner dans ses productions, surnommées <<Films d'Art.>> En Italie, les premiers longs

³⁴ Outre Lary May (*op.cit.*), Charles Musser (*op.cit.*) et Eileen Bowser (*op.cit.*), notons les études sous la direction d'André Gaudreault : *Au pays des ennemis du cinéma*, ainsi que le rapport d'un colloque sur ce sujet, dirigé par Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning : *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, et, enfin, les travaux de Germain Lacasse: *Histoire de scopes : le cinéma muet au Québec*, ainsi que l'ouvrage sur Marie de Kerstrat déjà cité.

métrages, *Cabiria*, *Quo Vadis ?* et *Les derniers jours de Pompéi* (1913-14) prouvent que les vues animées peuvent être davantage que des divertissements comiques et mélodramatiques. Bref, les progrès techniques et esthétiques du cinéma accompagnent ceux de leurs lieux de présentation. Le 31 décembre 1910, la société de production Gaumont achète l'Hippodrome de Paris et le transforme en salle de cinéma. Elle peut recevoir le nombre incroyable de trois mille quatre cents spectateurs.

La Première Guerre mondiale est l'élément qui allait propulser le cinéma et ses salles vers des sommets d'extravagance. C'est vers cette époque que le centre de production américain passe de New York (mais aussi Philadelphie et Chicago) à la Californie, donnant naissance à Hollywood. Les films, peu à peu, deviennent de plus en plus élaborés, sous l'influence du réalisateur D.W.Griffith, impressionné par les longs-métrages italiens. La guerre empêchant la production européenne de se maintenir au sommet du marché mondial ³⁵, Hollywood prend la relève, avec un système industriel de production accentué, déjà présent chez certaines compagnies (Vitagraph, Biograph) de la période 1895-1914. À la fin de la guerre, le marché américain devient impossible à reconquérir pour les Européens ; Hollywood dominera le monde du cinéma jusqu'à nos jours.

Les salles de cinéma grandissent et se veulent des endroits respectables, comme le laisse deviner l'aspect monarchique des noms qui deviendront familiers à la plupart des

³⁵ Avant la guerre, ce sont les productions européennes qui dominent le territoire américain. Par exemple, selon Charles Musser (*op.cit.*), en 1907, les productions américaines ne représentent que le tiers de la totalité des films diffusés aux États-Unis. Un autre tiers appartient à la compagnie française Pathé, alors que le dernier est partagé par d'autres firmes européennes, dont les françaises Gaumont et Star Film de Georges Méliès. (p. 488) Pour sa part, Eileen Bowser (*op.cit.*) dit que la popularité des films européens a commencé à décliner vers 1912, avec l'éclosion de films américains plus longs, laissant moins de place pour les réalisations d'Europe.(p. 233)

pays occidentaux : Royal, Impérial, Rex, Majestic, Empire, Princess, Palace, Victoria, Capitol. Les années de prospérité folle, suivant la fin de la guerre, se reflètent dans la construction massive de salles de cinéma. Les gens ont de plus en plus le goût de se divertir, et le cinéma, avec son prix d'entrée minime, est le lieu de rencontre de toutes les couches sociales. En France, il y a mille quatre cent quarante quatre salles en 1918 ; dès la fin des années 1920, on en compte quatre mille cinq cents ³⁶. Aux États-Unis, il y en a quinze mille en 1923 et vingt-deux mille six cent vingt quatre en 1930 ³⁷. Aux États-Unis, en 1919, nous comptons deux mille cinq cents salles de mille places et plus ³⁸.

Sans doute inspirés par l'extravagance du Gaumont français, les Américains se lancent dans une véritable folie des grandeurs, qui donnera naissance à des salles somptueuses, parfois surnommées <<Cathédrales>>, mais le plus souvent désignées sous le nom de <<Palaces.>> L'architecte Thomas Lamb est le premier à construire des salles immenses aux décorations très riches. Il est suivi par l'excentrique John Eberson, créateur de salles dites <<atmosphériques>> : le plafond et les murs étaient décorés avec des motifs exotiques, donnant une illusion d'infinité. Renaissance italienne, colonnes grecques, art romain, chinois ou égyptien, les styles se mêlent dans un maelström baroque transportant les spectateurs dans un monde irréel. Balcons avec sièges princiers, halls d'entrée avec fontaines et marbres, salles d'attente avec sculptures et peintures, le principe de la salle palace est résumée en une seule phrase par Marcus Loew, propriétaire

³⁶ Christian-Marc Rosséno, *La prochaine séance : les Français et leurs cinés*, p. 44.

³⁷ Jacques Portes, *op.cit.*, p. 217.

³⁸ Francis Bordat et Michel Etcheverry, *op. cit.*, p. 40.

d'un empire de salles de cinéma et principal actionnaire de la M-G-M : <<Nous vendons des billets pour montrer des salles, pas des films ³⁹>>

Le comble de l'extravagance des palaces est atteint avec l'ouverture du Roxy, de New York, le 11 mars 1927 ⁴⁰ : six mille deux cents sièges; des placiers entraînés par un ancien colonel de la marine américaine. La salle possédait une chorale de cent voix et une troupe de danse de cinquante exécutantes. Paul Morand, dans son livre *New York*, publié en 1929, donne une description convaincante du Roxy :

Réussissons à traverser ces foules denses qui y font la queue toute la journée ; à échapper aux grands huissiers galonnés, à la fois policiers et ouvreuses ; entrons dans ce temple de Salomon : atmosphère surchauffée, (...) fracas inexorable de l'orchestre (...) L'on s'avance au milieu de palmiers et de fougères géantes dans le palais mexicain de quelque gouverneur espagnol que les tropiques auraient rendu fou. Les murs sont d'un crépi roussâtre qu'on a vieilli en y passant un jus, les portes de cuivre de l'Arche d'Alliance ouvrent sur une sallé aux coupes d'or (...) aux plafonds à caissons historiés. Le diable a tendu de velours rouge ce sanctuaire (...) une lumière de cauchemar tombe de coupes en imitation d'albâtre, de lanternes à verre jaune, de chandeliers rituels ; les orgues, éclairées en dessous de lueurs verdâtres, font penser à une cathédrale engloutie et dans le mur sont réservées des niches pour évêques maudits. (...) Je peux dire que j'ai eu là une vision totale de fin du monde ⁴¹.

Ces palaces ne sont pas une exclusivité américaine. On en retrouve partout dans le monde, symboles de l'opulence des années 1920. Par exemple, le Paramount parisien a mille neuf cent vingt places. Au Canada, il y a des salles semblables dans l'Ouest, et aussi à Montréal (le Loew's, avec ses trois mille quatre cents places), sans oublier notre salle la plus chic du point de vue architectural : le Capitol, à Ottawa, pouvant accueillir deux mille cinq cent quatre-vingt personnes. Les palaces, au coût de construction et

³⁹ *ibid.* Cité p. 12.

⁴⁰ Pour l'anecdote, l'actrice québécoise Pauline Garon, grâce à son rôle de covedette féminine à Gloria Swanson dans le film présenté ce soir-là, *The love of Sunya*, participe à l'ouverture du Roxy. Pour connaître l'histoire fascinante du Roxy, consultez : Ben M. Hall, *The golden age of the movie palace : the best remaining seats*.

⁴¹ Francis Lacloche, *Architectures de cinémas*, cité p. 86.

d'entretien exorbitants, ne représentent cependant que la minorité des salles de cinéma des années 1920. Mais leur influence architecturale se fait sentir dans les salles les plus modestes, comme au Capitol de Trois-Rivières. L'idée fait son chemin : il faut offrir plus que des films au public. Celui-ci doit se sentir choyé et cajolé, doit entrer dans un monde de rêve et de féerie. Mais les années fastes, personne ne s'en doutait alors, ont été de courte durée. La crise économique guettait le monde, et le cinéma, avec l'arrivée des films parlants, allait changer. Le spectacle cinématographique et ses salles allaient adopter un autre visage, plus près d'une réalité fonctionnelle.

1.4.3)- L'âge d'or des salles de cinéma (1931-1955)

Les petites salles ont été favorisées par l'arrivée des films parlants. Les systèmes d'amplification n'étant pas très développés, une salle modeste pouvait mieux disposer des enceintes sonores, afin que chaque spectateur entende bien. Avec leurs murs immenses, leurs excès de décoration et leurs coupoles avec lustres, les palaces ne se prêtaient pas du tout aux films sonores. Le Gaumont de Paris est obligé de fermer pendant huit mois afin de s'adapter à la nouvelle technique cinématographique.

Une baisse de fréquentation, conséquence de la crise (par exemple, aux États-Unis, nous passons de quatre-vingt millions de spectateurs par semaine en 1930 à cinquante millions en 1933 ⁴²) laisse les propriétaires de palaces avec de graves problèmes administratifs (En 1925, Sam Katz est le propriétaire de la plus grande chaîne de salles de cinéma aux États-Unis. En 1932, il est en faillite.) À cause du cinéma sonore, il fallait, dans de nombreux cas, rebâtir les salles, afin de leur apporter une acoustique appropriée.

⁴² Francis Bordat et Michel Etcheverry, *op.cit.*, p. 203.

Suivant cette logique, les salles de cinéma construites au début des années 1930 changent radicalement, bien que l'héritage de qualité décorative de l'époque des palaces subsiste. Les salles doivent devenir fonctionnelles, servir avant tout pour la seule représentation cinématographique. Les salles se standardisent. Ce nouveau mouvement architectural apparaît d'abord en Angleterre, avant de se répandre dans le monde. Très souvent, les loges disparaissent, remplacées par un parterre à paliers. Dans beaucoup de cas, la scène et la fosse d'orchestre sont détruits. Ce qui est superflu s'efface au profit de l'efficacité. L'Art Déco, aux lignes aérodynamiques, s'impose. Jocelyne Martineau donne une bonne description de ces salles dites fonctionnelles, qui caractériseront les années 1930 et 1940:

Pour ce qui est de l'aménagement intérieur, les théâtres cinématographiques se rattachent à la tradition des salles de spectacles dites populaires: accès direct à la salle, promenoir, balcon en forme de fer à cheval. (...) La décoration intérieure traduit une certaine recherche esthétique, mais reste néanmoins très sobre. Les murs latéraux, aux surfaces lisses, sont divisés à intervalles réguliers par des pilastres dont les chapiteaux sont ornés de motifs plutôt fantaisistes. Le plafond du parterre est plat et orné de quelques appliques de plâtre, tandis que celui du balcon fait l'objet d'une plus grande recherche avec ses solives peintes de motifs floraux et géométriques ⁴³.

Pour combattre la crise économique et ramener les spectateurs vers les salles, les Américains ont recours à quelques stratégies qui nous sont maintenant familières. Le programme double, déjà existant en France, fait son apparition en Amérique. Au temps du muet, les salles avaient pris l'habitude de présenter un court métrage (souvent une comédie), un film d'actualité, quelques numéros de vaudeville ou de chant, et un grand film. Aux États-Unis, le vaudeville et le chant disparaissent : on présente maintenant

⁴³ Jocelyne Martineau, *Cinémas et patrimoines à l'affiche*, p. 19.

<<deux films pour le prix d'un seul.>> Cette pratique arrivera aussi au Québec, avec cependant quelques variantes, qui seront évoquées dans le prochain chapitre.

Seconde nouveauté : l'arrivée d'un comptoir restaurant. L'ère du maïs soufflé date du début des années 1930. Comme l'émergence des programmes doubles rendait la soirée plus longue, certains spectateurs avaient pris l'habitude d'apporter une collation. Se rendant compte de ce phénomène, les propriétaires de salles offrent rapidement des friandises à leur clientèle. En 1934, on vend cinq millions de tonnes de maïs soufflé, et cent millions en 1940.⁴⁴ Le Coca-Cola, de son côté, arrivera au début de la Seconde Guerre mondiale. On organise aussi des tirages, des loteries, on donne des cadeaux, pratique qui sera la marque de commerce de la salle Le Palace, de Trois-Rivières.

Le visage du spectacle cinématographique change donc considérablement : salles plus modestes, films sonores et rafraîchissements. La stratégie fonctionne à merveille et le divertissement cinématographique connaîtra des heures fastes jusqu'à l'arrivée de la télévision, au début des années 1950. Le tableau suivant nous montre la régularité et la progression du nombre de salles dans différents pays.

TABLEAU I
NOMBRE DE SALLES DANS DIFFÉRENTS PAYS

	FRA	G-B	ITA	NOR	CAN	JAP	USA	QUE
1932	4 209	4 425	---	231	---	---	18 750	---
1933	---	---	---	213	---	---	18 533	---
1934	---	---	---	218	---	---	16 885	134
1935	---	---	---	240	---	---	15 273	133
1936	---	---	---	257	---	1621	15 858	137
1937	---	4 734	---	271	1 089	---	18 192	154
1938	---	4 996	4 013	290	---	---	18 182	186

⁴⁴ Francis Bordat et Michel Etcheverry, *op.cit.*, p. 78.

1939	4 754	4 901	---	320	1 224	---	17 829	172
1940	---	4 671	4 822	292	1 229	2 466	19 032	190
1941	---	4 618	---	---	1 240	---	19 645	204
1942	3 388	4 639	---	---	1 247	2 157	20 281	214
1943	3 975	4 717	---	---	1 265	---	20 196	222
1944	4 258	4 728	---	---	1 298	---	20 277	244
1945	4 306	4 703	---	---	1 323	1 237	20 355	250
1946	4 528	4 709	---	364	1 477	1 729	21 519	250
1947	5 403	4 706	6 551	403	1 693	1 903	19 207	318
1948	5 646	4 692	7 545	---	1 650	2 111	20 066	352
1949	5 758	4 692	7 896	390	---	2 225	---	375
1950	5 007	4 584	---	462	1 801	---	19 796	406

SOURCE : Jacques Durand, *Le cinéma et son public*, Paris, Sirey, 1958, (Résumé des tableaux des pages 204, 205, 206). Les chiffres pour le Québec proviennent de : Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *Le cinéma au Québec : essai statistique (1896 à nos jours)*, Québec, Institut québécois de Recherche sur la Culture, 1981, p. 46-47

1.5)- Les publics des salles de cinéma

1941. C'est dans une salle de quartier (...) que maladroitement, j'imagine, j'ai embrassé pour la première fois une fille. (...) Sur l'écran, les chars allemands triomphaient de la neige et du gel en U.R.S.S. Les temps étaient sévères, inquiets, incertains et je ne me souviens pas d'avoir risqué plus loin ma curiosité sensuelle. (...) 1944. C'est dans un cinéma de quartier (...) qu'avant l'âge, ayant quelque peu falsifié ma carte d'identité (...) j'ai vu mon premier film enfants non-admis. Les temps étaient sévères, mais la caissière était familière. Elle eut un regard soupçonneux sur la carte d'identité verte, compara un moment mon visage enfantin et ahuri à celui, non moins enfantin et non moins ahuri, de la photographie puis - regard méfiant à gauche, regard méfiant à droite - me tendit mon ticket. On donnait <<Le corbeau>> de Clouzot qui parlait d'avortement et de lettres anonymes. J'en suis sorti adulte: mon amour pour le cinéma était né ⁴⁵.

Le pluriel n'est pas utilisé en vain dans le titre de cette partie de chapitre pour désigner le public des salles de cinéma, de ses débuts jusqu'aux années 1960. Au cours de ces années, la plupart des salles avaient leur propre personnalité à cause de leur programmation. Telle salle diffusait des westerns, alors que l'autre se spécialisait dans des films hollywoodiens, pendant que leur voisine n'offrait que des films français. Plus éloignée du centre de la ville, une salle de quartier ne programmat que des reprises. Ainsi, chaque spectateur se rendait à une salle précise pour voir un certain type de film.

⁴⁵ Trinon Hadelin, en préface de : Michel Ginter, *Vie et mort d'une salle de cinéma de quartier*, p. 9.

Cette spécificité est très particulière à l'époque entre 1932 et 1962 qui sera étudiée. Il faut donc parler des publics et non d'un public. Appliquant la notion de public au théâtre, Maurice Descôtes affirme :

Le public est une entité arbitraire. Dans sa réalité, il est divers, en perpétuel renouvellement, au point qu'on peut affirmer qu'aucun public n'est comparable à un autre public. À la 50e, à la 100e représentation, un courant d'opinion a déjà été créé, favorable ou défavorable. Le spectateur n'est plus aussi libre dans ses jugements et ses réactions; inconsciemment, il arrive dans la salle sous l'emprise d'un préjugé, nourri des appréciations, des critiques qu'il a pu lire ou entendre ⁴⁶.

Cette réflexion est facilement applicable au monde des films. Au cours des trente années qui nous concernent, les films ne restaient à l'affiche, en général, qu'une semaine. Le public n'avait pas le temps, comme au théâtre, de se faire une idée à long terme. L'importance de la tête d'affiche entre ici en ligne de compte. Les habitudes de consommation filmique, créées par le vedettariat, remplacent ce concept théâtral : un film avec Fernandel attire nécessairement les habitués des productions de cette vedette. Le spectateur entre dans la salle avec un préjugé favorable à son acteur fétiche. Peut-être que le film est mauvais, ce qui, pour le spectateur, a peu d'importance car il a eu le bonheur de voir Fernandel. De plus, le renouvellement de films se faisait toujours le samedi, publicisé dès la veille dans les journaux. Le spectateur heureux de revoir Fernandel se rendait à la salle dès le samedi, en parlait à ses amis le lundi, et ceux-ci visitaient la salle le jeudi, avant que le film de Fernandel cède l'affiche à un autre. Le vedettariat, ainsi que le genre des films (comédie, mélodrame, western) a donc une très grande importance pour les publics.

⁴⁶ Maurice Descôtes, *op.cit.*, p. 5.

Fréquenter un cinéma est aussi un acte de sociabilité. Le spectateur solitaire y rencontrera d'autres personnes, s'amusera en même temps que la foule. Ceux s'y rendant en groupe participeront à la même communion et rapportent avec eux un sujet de discussion pour la semaine suivante. Le cinéma distrait, permet au spectateur d'oublier ses tracasseries et son quotidien. Dans le film *The purple rose of Cairo* de Woody Allen (1985), le personnage joué par Mia Farrow vit une existence misérable. Nous sommes en pleine crise économique des années 1930, son mari est en chômage et elle-même a perdu son emploi. Son seul bonheur est de se rendre de jour en jour voir le même film, où tout lui apparaît merveilleux. Le temps d'une séance, elle vit dans un autre monde, où il n'y a ni crise ni chômage. Ce résumé de film trouve un écho dans les propos de H.-Paul Chevrier :

Le cinéma permet (...) de vivre tous les fantasmes sans aucun danger, sans que le spectateur soit pénalisé. On se défoule par le saccage et la démolition avec l'excuse du rire, on se défoule par les explosions et les bombes avec l'excuse que les victimes ne méritent pas qu'on s'inquiète. Le hors-la-loi obtient son prestige de ce qu'il ose transgresser les interdits que nous n'oserions pas braver, et qu'en plus il nous en fait partager le plaisir. (...) Tout lui est permis dans la mesure où il ne menace pas la sécurité idéologique du public ⁴⁷.

Le cinéma et ses publics évoluent avec le temps, grandissent avec les progrès de l'industrie du film et celle des lieux de présentations. Lors de la première séance publique des frères Lumière, le public avait été effrayé par l'arrivée d'un train, croyant que l'engin allait sortir de l'écran pour happer les spectateurs. On retrouve ce même type de réaction dans la description du journaliste de *La Presse*, lors de la première démonstration du cinématographe Lumière à Montréal, en juin 1896 :

Au premier plan, le général donne des ordres à un officier ; son cheval se cabre, piaffe, s'agite ; à l'horizon, un point noir : c'est le régiment. Il se met en mouvement sur un signal : il avance au grand galop des montures ; bientôt, chaque cavalier devient distinct ; les drapeaux flottent au vent, les armures étincellent ; cette masse se balance sur la plaine, soulève des nuages de poussières. Elle

⁴⁷ H.-Paul Chevrier, *Le langage du cinéma narratif*, p. 44.

approche, elle approche; vous voyez chaque homme dans toute sa grandeur (...) ils arrivent à toute vitesse sur le devant de la scène; vous allez être écrasés; mais non, tout disparaît à ce moment critique et vous restez là, bouche bée ⁴⁸.

Ce premier public du cinéma possédait donc la naïveté de la découverte. L'étude des premiers films, rares survivants de cette époque, est révélatrice de cette affirmation : la simplicité des scénarios est aujourd'hui désarmante, mais il n'en fallait pas plus pour combler le public. On peut imaginer les spectateurs des nickelodéons bruyants et agités, alors que l'indication suivante nous prouve le contraire :

Un article du *Saturday Evening Post* décrit en 1907 le silence fasciné qui accueillait les films. Il n'y avait pratiquement pas de sous-titres à lire à haute voix (...) Les comédies n'étaient pas accompagnées par des tempêtes de rires, mais par des gloussements étouffés. Le public restait les yeux rivés sur l'écran et, vers le sommet dramatique, les lèvres s'entrouvraient et les yeux s'emplissaient de larmes ⁴⁹.

L'effet de découverte et de nouveauté s'atténuant, le public devient plus connaisseur, sans doute plus critique. Les palaces de cinéma des années de gloire du muet n'avaient plus rien à voir avec la sage description précédente. Les intertitres coupaient les images, donnant des explications ou des répliques des comédiens. Le spectateur éloigné, n'y voyant rien, recevait l'aide de son voisin qui lui soufflait le texte. La même chose se produisait avec les spectateurs analphabètes, se faisant dire, par dessus le bruit de l'orchestre, ce que les intertitres affirmaient. Les films étaient muets, mais la salle surtout pas silencieuse. L'arrivée des films parlants change complètement les habitudes des spectateurs. On n'y allait plus pour regarder et lire un film, mais bel et bien pour l'écouter. Robert Sklar affirme avec humour que : <<Le public bavard des films muets devint un public muet de films bavards ⁵⁰>> La clientèle bruyante doit apprivoiser le

⁴⁸ *La Presse*, 29 juin 1896, p. 1.

⁴⁹ Kevin Brownlow, *Les pionniers du cinéma*, cité p. 47.

⁵⁰ Francis Bordat et Michel Etcheverry, *op.cit.*, cité p. 50.

silence de rigueur pour bien entendre les répliques des comédiens. Ce silence nouveau n'empêche surtout pas les réactions, les applaudissements à la suite d'une finale émouvante et souhaitée, les huées destinées au fourbe. Ginette Arlie a été ouvreuse pendant quarante-deux ans dans une salle de cinéma de Fontanay-sous-Bois. Elle nous apporte un témoignage de l'ambiance d'une salle de cinéma de la fin des années 1940 :

C'était la fête, dans ce temps-là, le cinéma, c'était la joie. J'étais très contente d'aller travailler. C'était même pas pour aller travailler, c'était pour aller au cinéma. On avait des gens assez modestes, un public d'habitues. Le cinéma, c'était la sortie: on y allait à deux, trois fois par semaine. C'était complet tous les samedis soirs, les dimanches, tout loué. (...) Les ouvreuses, on est le point de jonction. On sait où placer les gens; quand on voit des enfants petits, on va pas les placer derrière les grandes personnes; un enfant seul, on le met pas à côté d'un homme seul (...) Une vieille mémère, on va pas la monter le plus haut possible! (...) Quand on a travaillé dans un cinéma pendant quarante-deux ans... Maintenant, après trois ans de retraite, je rêve encore une fois par semaine que je place, je place. Et je cherche. Il n'y a pas assez de place ⁵¹.

Le spectateur de cinéma est souvent jeune. Diverses enquêtes nous en donnent l'indication. L'une d'elles, menée en 1961 en Angleterre, nous apprend que 24 % des spectateurs, le plus haut pourcentage, est âgé de seize à vingt ans ⁵². En France, en 1954, la plus haute fréquentation annuelle, trente-six visites, se situe chez les quinze à vingt-quatre ans ⁵³. En 1942, aux États-Unis, le plus haut taux de fréquentation mensuelle, 4,6, concerne les dix à vingt-quatre ans ⁵⁴. Le meilleur pourcentage de fréquentation hebdomadaire en Angleterre en 1946, 69 %, nous renvoie au public de seize à dix-neuf ans ⁵⁵.

Quand l'habitude s'installe trop chez les spectateurs, l'industrie du film, afin de raviver l'intérêt, lance une nouvelle vedette ou un genre inédit. Les gens disaient qu'ils

⁵¹ Christian-Marc Rosséno, *op.cit.*, cité p. 112-113.

⁵² Ian Jarvie, *Movies and society*, cité p. 114.

⁵³ Jacques Durand, *op.cit.*, p. 111.

⁵⁴ *ibid.*, p. 111.

⁵⁵ *Id*

allaient au cinéma le samedi soir, sans trop se demander quel film ils iraient voir. L'important était l'événement, la sortie. De toute façon, pour une grande partie du public, il n'y avait rien d'autre à faire ou à voir, surtout dans les petites villes. Les années 1950 ont donné une occasion aux spectateurs de regarder autre chose : la télévision. Et les loisirs à portée de tous, et la prospérité économique revenue laissaient la chance aux gens de diversifier leurs loisirs. Partout dans le monde, les salles se sont vidées. La première vie de la grande aventure du cinéma était terminée, afin de mieux ressusciter sous une forme différente, pour d'autres générations.

DEUXIÈME CHAPITRE

LES SALLES DE CINÉMA DANS LE TROIS-RIVIÈRES MÉTROPOLITAIN ET LE SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE

L'objectif de ce chapitre est, en premier lieu, de relater brièvement l'histoire de toutes les salles de cinéma du Trois-Rivières métropolitain, entre la première projection et 1962, afin de pouvoir établir des relations entre la ville et ce divertissement. En second lieu, différents aspects du spectacle cinématographique à Trois-Rivières seront évoqués, afin de bien cerner le contexte dans lequel le public fréquentait ces salles.

2.1)- La préhistoire des salles de cinéma de Trois-Rivières

Si la première salle de cinéma de Trois-Rivières a ouvert ses portes en 1909, ceci ne signifie pas que le public local a été privé, jusque-là, de ce divertissement. La chronologie de nos représentations cinématographiques, entre 1896 et 1909, suit avec exactitude le cheminement démontré dans le chapitre précédent. Une subdivision s'impose, avec l'année phare de 1906, qui, curieusement – car il s'agit, nous l'avons vu, de l'année de l'émergence du cinéma comme divertissement s'adressant à la masse – est la seule année du vingtième siècle trifluvien où il n'y a eu aucun film offert au public (du moins, je n'en ai trouvé aucune trace). Ainsi les spectacles cinématographiques des années 1896 à 1906 démontrent une fréquence sporadique, alors que nous sommes au cœur du règne des projectionnistes ambulants. Après 1906, les projectionnistes ont

tendance à vouloir offrir des films de façon permanente, signe de l'acceptation enthousiaste du public et de l'idée de profit monétaire régulier pour les responsables.

Les éléments évoqués dans les deux parties suivantes ont causé un problème méthodologique. En effet, il n'existe aucune autre source que le journal *Le Trifluvien*, ainsi que *Le Nouveau Trois-Rivières*. À cette époque, les spectacles de cinéma n'avaient pas recours à de la publicité, comme ce sera le cas à compter des années 1910. Les seules mentions se trouvaient dans une rubrique sur les activités diverses de la ville. Au gré des nouvelles à publier, les journalistes du temps ont sans doute omis de souligner la visite de quelques projectionnistes, sans oublier qu'une publicité externe au journal, par exemple sur des affiches en vitrine des magasins, a sans doute existée. Les faits suivants ne représentent donc que ceux cités dans *Le Trifluvien* et *Le Nouveau Trois-Rivières*. Malgré la carence de cette source, le résultat indique tout de même assez bien l'évolution du spectacle cinématographique dans le Trois-Rivières métropolitain.

2.1.1)- 1896-1906 : L'ère des projectionnistes ambulants

Tous les spectacles cinématographiques des années 1896 à 1906 montrent très bien qu'il s'agissait d'une activité occasionnelle, au même titre que la visite d'un cirque, d'une troupe de théâtre ou de vaudeville. Tous les projectionnistes francophones se servaient de leur activité pour faire la charité publique, donnant une partie de leurs profits à des œuvres ¹. Les représentations cinématographiques ne devaient pas déplaire aux autorités des lieux. Ainsi, lors de la visite de l'Historiographe, en 1898, tous les membres

¹ Lors de la visite de l'Historiographe, en 1898, *Le Trifluvien* évoque l'appui donné par différents membres du clergé. Il cite même une lettre que le responsable présentait aux autorités civiles et religieuses de chaque ville : <<Sans hésitation, nous disons que vous donnez un spectacle où la piété, l'amour de l'art, le besoin de récréation trouvent un aliment pur et sain.>> *Le Trifluvien*, 13 mai 1898, p. 5.

du clergé régulier et séculier entraient gratuitement. Trois-Rivières a aussi reçu des projectionnistes américains et britanniques. On compte vingt visites pour ces dix années. Nous pouvons voir quelques détails sur ces spectacles en annexe.

La première représentation de cinéma à Trois-Rivières a eu lieu du 17 au 26 novembre 1896, dans le local d'un ancien restaurant désaffecté, le National, situé rue Notre-Dame, en face du bureau de poste. Les vingt représentations (une en fin d'après-midi et l'autre en soirée) étaient supervisées par Louis Minier et Louis Pipier, employés des frères Lumière au Canada, au cœur d'une tournée québécoise servant à présenter l'invention de leurs patrons aux Québécois. *Le Trifluvien* mentionne que la réponse du public a été immédiate, qu'il y a eu foule chaque journée et que <<chacun revient enchanté ²>> Le journaliste y va d'une comparaison intéressante : <<Cet appareil surpasse avantageusement les machines américaines du même genre comme un char électrique est de beaucoup supérieur au tramway à cheval ³>> Cette première visite soulève l'enthousiasme du journaliste, qui consacre un long article sur les aspects techniques du projecteur. Un article de 1897, lors de la visite du Veriscope américain, abonde dans le même sens, avec une description étonnante du procédé filmique :

Trois cent mille photographies distinctes ont été enregistrées sur un ruban d'une longueur de près de quatre milles, et qui est déroulé à une vitesse immense, les photographies sont reproduites sur une immense toile placée sur le théâtre. Il est facile de reconnaître Corbert et Fitzsimmons [les deux boxeurs vedettes du film], ainsi que le referee Siler et tous ceux qui ont joué un rôle quelconque dans la bataille (...) Il ne faut pas oublier que chaque coup, chaque assaut et de fait toute la bataille est représentée absolument comme elle eut lieu à Carson City ⁴.

L'effet de nouveauté s'estompe rapidement dans la presse, et chaque nouvelle visite nous informe surtout sur des généralités à propos du public, de la beauté des films

² *Le Trifluvien*, 20 novembre 1896, p. 5.

³ *Le Trifluvien*, 17 novembre 1896, p. 3.

⁴ *Le Trifluvien*, 15 octobre 1897, p. 3.

et leur valeur morale. La majorité des spectacles ont lieu à la salle de théâtre de l'hôtel de ville, une salle d'architecture standard avec ses deux balcons, ses rideaux de scène et sa toile de fond, sans oublier son lustre au plafond. Ce lieu était alors le seul à accueillir des spectacles. Trois projections seront offertes en plein air, au Jardin Laviolette, et une autre au couvent des ursulines. La plupart du temps, la fanfare de l'Union musicale accompagne les projectionnistes.

Ces projectionnistes sont de nature diverse : il s'agit parfois de forains (un dresseur de chevaux et un prestidigitateur), de compagnies se spécialisant dans un style de films précis (de la boxe et des films sur la guerre), ou de compagnies déjà bien établies dans leurs pays (le Théâtrographe anglais et la Bioscope américaine). Comme partout au Québec, à cette même époque, c'est l'Historiographe, de la comtesse Marie Tréouret de Kerstrat et de son fils le vicomte Henry de Grandsaignes d'Hauterives, qui vient le plus souvent : à cinq reprises. Leur dernière visite, en 1904, nous renseigne sur l'effet d'émerveillement des vues animées :

C'est amusant, c'est beau, c'est merveilleux. Voilà ce que nous avons entendu dire à plusieurs reprises par des personnes de tout âge qui avaient assisté aux très intéressantes représentations de M. le vicomte d'Hauterives. Et, de ce fait, (...) il faut l'avoir vu pour le croire. Une révolution complète dans l'art d'amuser le public, de lui faire passer agréablement de longues veillées, de l'émerveiller et de l'instruire ⁵.

Le spectacle cinématographique de cette époque tient de l'héritage des représentations de lanterne magique. Un bonimenteur, souvent surnommé conférencier, décrit au public ce qu'il va voir ou ce qu'il voit. Une bobine de pellicule contient plusieurs films. Ceux-ci dépassant rarement cinq minutes. Pendant que le projectionniste détourne le ruban et en installe un nouveau, un chanteur ou des musiciens s'exécutent.

⁵ *Le Trifluvien*, 11 novembre 1904, p. 4.

Dans le cas des forains ou du vaudeville, les films servent à meubler le temps entre deux numéros du spectacle, ce qui nous est confirmé par *Le Trifluvien*, lors de la visite du dresseur de chevaux : <<Entre les scènes où les chevaux paraissent, il y aura des séries magnifiques de vues animées ⁶.>>

Les films sont américains, britanniques ou français. Il s'agit, d'une part, de documentaires, comme les funérailles de la reine Victoria, des vues de l'exposition de Paris, un combat de taureaux à Mexico. Les combats de boxe sont appréciés, ainsi que les nombreux films sur la guerre des Boers. Les sujets religieux soulèvent l'enthousiasme : Jeanne d'Arc, les Rois mages et de nombreuses Passions du Christ. Les films actés empruntent à des sujets déjà connus du public : Cendrillon, Le petit Poucet, Ali-Baba et les 40 voleurs, La belle au bois dormant ou la Case de l'oncle Tom. Enfin, bien sûr, les sujets comiques ont déjà la faveur des spectateurs. On reconnaît même, lors de la visite de 1904 de l'Historiographe, le célèbre film de Edwin S. Porter, *The great train robbery* : <<Le vol de la banque et l'attaque d'un chemin de fer sont d'un effet terrifiant. On assiste réellement à la perpétration de deux crimes prémédités longuement et exécutés avec une audace et une adresse inouïe ⁷.>>

Bref, le public trifluvien, comme partout en Amérique du Nord, est dans sa phase d'apprentissage du nouveau moyen de divertissement. Rappelons qu'en juin 1905, le premier nickelodéon ouvre ses portes à Pittsburgh, transformant alors le spectacle occasionnel en représentation permanente. Pendant l'année 1906, la population de Trois-Rivières est privée de cinéma, mais dès 1907, on sent qu'une époque nouvelle va naître.

⁶ *Le Trifluvien*, 10 octobre 1905, p. 4.

⁷ *Le Trifluvien*, 11 novembre 1904, p. 4.

alors que deux projectionnistes se font la lutte afin d'avoir l'exclusivité du public trifluvien.

2.1.2)- 1907-1909 : L'affrontement Lacouture et Leprohon : le cinéma commence à devenir populaire

C'est à partir de juin 1907 que la salle de l'hôtel de ville est fréquentée de façon régulière par deux projectionnistes : Hilaire Lacouture, de Sorel, et Joseph Leprohon, de Trois-Rivières. Au cours des trois années suivantes, chacun cherchera à s'imposer, pour le plus grand bonheur des trifluviens, qui verront le nombre de représentations sans cesse augmenter. <<Les vues animées sont à l'ordre du jour ⁸>>, de nous affirmer *Le Trifluvien*. La source journalistique consultée semble laisser croire que les services de ces deux hommes étaient surtout requis à compter de l'été. Pour la période de janvier à juin, il est difficile de confirmer si l'un ou l'autre a fait des projections à Trois-Rivières.

Aucune recherche précise n'a été effectuée pour cerner l'origine et les antécédents de Hilaire Lacouture. Germain Lacasse le retrace en 1906, alors qu'il donne des représentations de vues animées à Sorel, ainsi qu'à Berthier et Joliette ⁹. La première apparition notée de Lacouture à Trois-Rivières est du 7 juin 1907, alors qu'il se présente à la salle de l'hôtel de ville chaque mercredi. Il est logique de croire que Lacouture, avec son Lacoutroscope, s'était dessiné un trajet le menant de Sorel à Berthier, puis à Joliette et à Trois-Rivières, tout comme il reste à vérifier s'il repartait vers Sorel par la rive sud, visitant probablement Nicolet. À partir d'octobre 1907, ses séances ont lieu le jeudi.

Ce même automne, Joseph Leprohon occupe aussi la salle, depuis le 20 août. Le 10 octobre, il écrit au conseil de ville pour lui indiquer son intention de présenter des

⁸ *Le Trifluvien*, 5 novembre 1907, p. 8.

⁹ Germain, Lacasse *Histoire de scopes : le cinéma muet au Québec*, p. 17.

films de façon permanente. Il exige les mêmes conditions que Lacouture, c'est à dire que la salle soit louée à dix dollars par soir, en plus d'une somme indéfinie versée à une compagnie d'assurances. Au même moment, le conseil étudie une demande similaire venant d'un monsieur Dessureault, de Québec. Leprohon gagne son point et présente des films chaque mercredi. Le nom donné à son service est la Compagnie de Cinématographe Laviolette, plus connue sous le mot-valise de Laviolettoscope. Joseph Leprohon travaillait avec son père Georges à une entreprise d'arrimage, associée au port de Trois-Rivières. Les annuaires d'adresses indiquent qu'il va continuer à exercer ce métier, tout en s'occupant des projections de films. Il est ainsi logique de croire que Leprohon, au contraire de Lacouture, n'était pas un projectionniste ambulant, mais un trifluvien se servant du cinéma pour son bon plaisir et comme revenu d'appoint. Leprohon était aussi chanteur, faisant preuve de son talent lors des représentations du Laviolettoscope, en compagnie de deux associés, messieurs Duval et Marchand (sans doute un pianiste et un bonimenteur).

Tout l'automne 1907, le public local a donc droit à deux représentations hebdomadaires de vues animées. Ce nombre a probablement augmenté à trois ou quatre pour 1908. On ne trouve pas dans les journaux la présence de Lacouture en 1908, mais il est à chaque fois cité par Leprohon dans les nombreuses requêtes qu'il adresse au conseil de ville. On sent dans ces lettres un certain désir d'évincer Lacouture de la salle de l'hôtel de ville. Celle du 27 octobre 1908 demande au conseil de lui accorder le contrôle des vues animées à Trois-Rivières, se référant à deux occasions au fait qu'il est un trifluvien. Il désire ce contrôle dans le but <<de me protéger contre les étrangers qui cherchent à s'introduire ici et emporter l'argent chez eux et par de ce fait me priver d'une partie de

mes bénéfices ¹⁰>> Dans la lettre du 24 août 1908, on sentait déjà cette tendance xénophobe : <<Comme je suis citoyen de Trois-Rivières j'ose espérer que votre honorable conseil favorisera un trifluvien plutôt qu'un étranger ¹¹>> Le conseil de ville lui accorde le droit de louer la salle et d'y présenter son spectacle, mais sans droits exclusifs. La municipalité lui dit ainsi que la salle est un service public et que tout le monde a le droit de la louer.

En 1909, à partir de l'été, le Lacouturoscope présente des films chaque lundi et jeudi, alors que le Lavioletoscope occupe la salle les mercredi et vendredi. Les trifluviens n'ont jamais eu droit à autant de cinéma. Mais il est possible que Leprohon, voyant la salle du Bijou en construction, ait abandonné la partie à Lacouture, car le 20 septembre 1909, il écrit au conseil de ville pour se plaindre des taxes imposées pour chaque séance de projection. Le Conseil a sans doute refusé de baisser ces sommes indéterminées, car, dès le lendemain, Leprohon demande l'autorisation d'ouvrir une salle de billard. Hilaire Lacouture a donc gagné la partie. On ne retrouvera plus le nom de Leprohon associé au cinéma. Au cours des années 1910, il travaille comme agent d'assurances.

Le public a-t-il choisi Lacouture au profit de Leprohon? Il faut en douter. Que le nombre de représentations augmente graduellement de 1907 à 1909 a sûrement fait l'affaire des spectateurs. Mais, cependant, il faut avouer que le spectacle du Lacouturoscope semblait plus attrayant. Hilaire Lacouture, projectionniste déjà expérimenté, arrivait ici avec des comédiens de vaudeville, notamment la famille new-

¹⁰ Service des Archives de la ville de Trois-Rivières, octobre 1908.

¹¹ *ibid.*, Août 1908.

yorkaise Irwing, de sept membres, qui a connu un franc succès, accompagnant Lacouture pendant cinq semaines. On ajoute même des matinées spéciales pour les enfants, afin qu'ils apprécient une fillette de six ans dans son répertoire de chansons. On note aussi la présence de deux sœurs franco-américaines, les Bienvenue, l'une soprano et l'autre contralto. Leprohon n'a jamais pu en faire autant. Lacouture offre aussi, les 18 et 19 décembre 1907, l'exclusivité de films sonores. (Les essais de films sonores ont été très nombreux, à cette époque, et, en général, assez peu concluants. Il s'agissait souvent d'un phonographe disposé sur la scène, présentant la même chanson que l'acteur apparaissant à l'écran.) Malheureusement, il n'y a aucune indication sur la nature des films présentés par le Laviolettoscope ou le Lacouturoscope, sauf dans le cas de la séance du 9 septembre 1909 de Leprohon, présentant <<les vues animées scrupuleusement choisies parmi les dernières éditions de New York ¹²>> Les prix demandés par les deux services variaient de quinze à vingt-cinq sous.

Ce qu'il est important de noter dans les démarches de Leprohon et Lacouture est ce désir de s'établir avec régularité dans la salle de l'hôtel de ville. Le dépouillement des journaux n'a montré la présence que d'un seul autre projectionniste ambulant (15 novembre 1907), alors qu'ils étaient très nombreux avant 1906. Ainsi, l'évolution du spectacle cinématographique à Trois-Rivières suit la même logique que partout dans le monde : divertissement occasionnel entre 1896 et 1906, puis désir de régularité dans les années subséquentes.

¹² *Le Nouveau Trois-Rivières*, 9 septembre 1909, p. 4é

2.2)- Les nickelodéons trifluviens

Alors que les projections du Laviolettoscope et du Lacouturoscope battent leur plein à l'automne 1908, un journal local indique qu'une rumeur circule dans la ville à l'effet qu'une salle de vues animées serait construite. Le journaliste souligne, de façon paradoxale, qu'il n'y a rien de bien fondé dans cette rumeur mais que <<Toutefois, il en a été question ¹³.>> À la même époque, le Ouimetoscope montréalais triomphait et la rage des nickelodéons déferlait sur les États-Unis. Trois nouvelles salles avaient été construites à Québec, et des petites villes comme Joliette et Valleyfield avaient maintenant la leur. En 1909, d'autres villes moyennes, comme Hull, Saint-Jérôme, Terrebonne et Sorel inauguraient leur première salle. La venue d'un tel lieu à Trois-Rivières suit donc le courant d'autres villes semblables de l'époque. Les salles suivantes, assez petites, s'apparentent, par leur façon de présenter le spectacle cinématographique, aux nickelodéons américains.

2.2.1)- Le Bijou

Le 25 juin 1909, le conseil de ville de Trois-Rivières reçoit une lettre de Sorel, indiquant que Hilaire Lacouture et J.-Arthur Robert songent à construire une salle de vues animées à Trois-Rivières. Les deux hommes se plaignaient des taxes demandées par la municipalité, c'est-à-dire un dollar par projection. La ville ne semblait pas réaliser qu'une salle permanente pourrait présenter annuellement, en comptant les matinées, près de six cents séances. Or, la moyenne de taxation annuelle pour une salle de cinéma se situait entre cinquante et cent dollars. Il est logique de croire que le conseil a répondu

¹³ *Le Nouveau Trois-Rivières*, 12 novembre 1908, p. 4.

favorablement à leur demande puisque, peu après, le 28 juillet, les ouvriers commencent la construction de l'édifice du futur Bijou.

J.-Arthur Robert en né à l'Ange-Gardien en 1871. Orphelin en bas âge, il émigre chez des parents à Worcester (Massachusetts) où il travaille comme cheminot, cordonnier et barbier. Marié à une fille de son village en 1900, il revient au Québec en 1905 et se porte acquéreur de l'hôtel Berthier, dans la ville du même nom. On ne sait trop si Hilaire Lacouture, son voisin de la municipalité d'en face, Sorel, était déjà marié avec sa sœur. Si ce n'est pas le cas, Lacouture a peut-être rencontré sa future épouse en allant faire des représentations de vues animées à l'hôtel de Robert. Il est cependant certain que Lacouture a parlé à son beau-frère des réactions enthousiastes de la population de Trois-Rivières face à son Lacouturoscope. À l'origine, Robert désirait établir un hôtel à Trois-Rivières, mais la décision d'ouvrir une salle de cinéma allait changer son existence et celle de ses enfants, la famille Robert étant impliquée dans la vie des salles trifluviennes jusqu'en 1966.

Le Bijou, situé au 39 des Forges, dans le centre-ville, ouvre ses portes le 28 octobre 1909. L'édition du lendemain du *Nouveau Trois-Rivières* indique que le public était très nombreux, insiste sur la présence d'un jongleur parmi les numéros de vaudeville, mais ne révèle pas la nature des films à l'affiche pour cette grande première. La salle est ouverte sept jours par semaine, du moins jusqu'à ce qu'une résolution du conseil municipal, en 1910, interdise l'ouverture des salles de spectacles le dimanche. Le Bijou devait avoir de cent à deux cents places ¹⁴. Les prix d'entrée sont de dix et quinze

¹⁴ Dans son article du 19 octobre 1949, (p. 17-19) Rosario Blanchet, du journal *Le Nouvelliste*, mentionne que le Bijou avait 400 places. Il semble que Blanchet confonde le Bijou avec le Gaieté, la salle ouverte par la suite par J.-Arthur Robert, parce que le Bijou était devenu trop petit pour sa clientèle.

sous, ce prix augmentant à quinze et vingt-cinq sous lors des soirées de gala (où le programme présenté était plus long.)

Il est difficile de décrire les films présentés au Bijou, car la publicité dans les journaux, très sporadique, n'indiquait que des formules générales. J.-Arthur Robert louait quinze <<rouleaux de films>> par semaine, à deux dollars pièce. Quatre rouleaux suffisaient à une représentation, ce qui permettait à Robert de varier souvent le programme. La publicité imprimée dans les almanachs d'adresses insiste surtout sur l'aspect moral du spectacle. Nous savons qu'il y avait un bonimenteur, comme en témoigne avec humour Sylva Gaudet, musicien au Bijou :

L'un d'eux (...) ne savait pas l'anglais pour la peine. Du puits d'orchestre (...) je lui suggérais la version française des sous-titres au fur et à mesure. Un moment donné, il n'a pas entendu ou il a été distrait. (...) Voyant sur l'écran le bon poursuivre le méchant, il s'est écrié à la grande hilarité de la foule: « Avance, maudit sans cœur! » ¹⁵

Parfois, le bonimenteur était aussi comédien, comme dans le cas de Léon Pillière et Adrien Alarie. Du fait, comme dans toute salle de cinéma du Québec de l'époque, les numéros de vaudeville font partie intégrante du spectacle. Ces artistes se produisaient pendant que le projectionniste changeait le rouleau de pellicule. Des photographies ¹⁶, tirées des archives du Bijou, nous montrent certains d'entre eux : deux ballerines, un magicien, un homme fort, un couple dont la femme est déguisée en bergère, un couple féminin (probablement des chanteuses). Et, bien sûr, des musiciens accompagnaient ces artistes, ainsi que les films. Parmi eux, hors le pianiste Gaudet déjà cité, le Bijou avait à son emploi deux violonistes, un clarinettiste, un trompettiste. Tous ces gens semblent

¹⁵ *Le Nouvelliste*, 19 octobre 1949, p. 18.

¹⁶ *ibid.* Ces archives ne semblent malheureusement plus exister.

québécois, peut-être même trifluviens, si l'on se fie à leurs noms de Labarre, Gélinas ou Corbeil. J.-Arthur Robert offrait aussi aux trifluviens le service de taxi, comme indiqué sur sa publicité dans les almanachs d'adresse. Il habitait le second étage du Bijou, avec sa famille. Son fils Gérard décrit avec délice un souvenir de son enfance :

Je me rappelle, j'avais quatre ou cinq ans. Je me collais l'oreille au plancher. S'il y avait de la musique, je savais que la projection était commencée. Je m'emparais (...) d'une poignée de biscuits et je descendais voir les vues.(...) Petit gars, je ramassais les billets. Les boîtes m'allaient à la hauteur du nez ¹⁷.

Enfin, le Bijou a employé quatre projectionnistes, dont Armand Gaudet, qui demeurera au service de la famille Robert jusqu'en 1962. Curieusement, on ne retrouve pas le nom de Hilaire Lacouture parmi ceux-ci. Hors la lettre adressée au conseil de ville en été 1908, Lacouture n'est jamais mentionné dans les documents relatifs au Bijou.

Armand Gaudet a été, entre autres, le premier projectionniste du Gaieté, la salle ouverte par Robert en octobre 1913, parce que le Bijou ne pouvait répondre à la demande de la nombreuse clientèle. Le Bijou et le Gaieté seront en opération simultanément pendant un peu plus d'une année, avant que Robert ne ferme le Bijou vers la fin de 1914. Le local a par la suite servi d'entrepôt de pommes de terre, de bureau de recrutement pour l'armée, d'atelier de photographe, et, pour quelques générations de trifluviens, il a longtemps abrité un restaurant, le café Child's. Incendié au début des années 1990, le lieu a été rebâti selon son architecture d'origine. Il a depuis accueilli plusieurs commerces.

¹⁷ *Le Nouvelliste*, 29 septembre 1979, p. 17.

2.2.2)- Le Casino, le Laviolette, le Classic et le Passe-Temps

Le destin de cette salle représente une énigme, car les sources la concernant sont rares et surtout imprécises. Il faut donc avoir surtout recours à des hypothèses et à des déductions pour retracer ce que peut être sa véritable histoire.

Avant le grand incendie de juin 1908 qui détruit tout le quartier commercial de Trois-Rivières, l'emplacement du 17 rue du Platon était occupé par l'hôtel Dominion, propriété de Georges Dufresne. Ce commerce n'ayant pas été épargné par les flammes, Dufresne décide de reconstruire sur la rue Champflour, mais fait ériger un nouveau bâtiment au 17 du Platon. Le 30 décembre, il demande même au conseil de ville de lui consentir un prêt afin de l'aider dans cette tâche. L'édifice en brique de deux étages est achevé en 1910 et vendu à Georges Morrissette. Le rôle d'évaluation de 1910 indique que l'édifice neuf est inoccupé. À cette même époque, le Bijou connaît un grand succès. Morrissette est tenté par l'expérience d'une salle de vues animées et, avec l'aide de Georges Pellerin, gérant de la Banque provinciale, et du marchand Camille Barakett, le rez-de-chaussée est emménagé en salle de cinéma. Le premier locataire et responsable est l'électricien Jules Désilets. L'ouverture a probablement eu lieu à la mi-octobre 1911, cette date étant celle de la première mention de la salle Casino dans les journaux trifluviens ¹⁸.

Il existe une magnifique photographie du Casino, prise en 1912. La vue d'ensemble nous renvoie aux nickelodéons américains : nous y voyons deux portes à arches, avec des ampoules électriques décorant leurs courbes. Il y a, entre les arches et les

¹⁸ *Le Nouveau Trois-Rivières*, 27 octobre 1911, p. 8.

deux portes d'entrée, un petit lobby extérieur où sont installées une douzaine d'affiches de films. Au-dessus des arches, nous voyons l'inscription <<Théâtre Casino>>, chacune des lettres étant éclairée par des ampoules. Avec tant de lumières, le Casino ne pouvait faire autrement que d'attirer l'attention des passants de la rue du Platon. Quatre hommes adultes sont debout dans ce lobby. Il n'y a nul doute que ce sont les responsables Morrissette, Pellerin, Barakett et Charles Moineau. On voit aussi, sur les trois marches menant au lobby, quatre petits garçons et autant de fillettes. L'ensemble est recouvert de stuc blanc, ou de couleur pâle. Les affiches de films portent toutes l'emblème de la jeune firme Universal, formée de la fusion de plusieurs petites compagnies indépendantes, et dirigée par Carl Laemmle, ancien propriétaire de nickelodéons, qui est ensuite passé à la distribution, puis à la production. En 1910, Laemmle ouvre à Montréal un bureau de distribution, situé au second étage d'une salle de cinéma aussi nommée Casino. Dans les almanachs d'adresses, le Casino faisait de la publicité en se servant de photographies d'actrices, dont les visages étaient encadrés d'un <<U>> ne laissant aucun doute sur l'association entre le Casino trifluvien et le distributeur montréalais des films Universal, sans oublier que les rares publicités du Casino dans les journaux trifluviens nous apprennent que cette salle présentait toujours des films Universal.

Il n'existe aucune indication sur le nombre de sièges du Casino. Il faut émettre l'hypothèse d'une petite salle de cent à deux cents sièges, en se fiant surtout à des souvenirs personnels de ce lieu visité au cours des années 1970, alors qu'il était devenu une boîte de nuit. En comparant la photographie du Casino à celle du Bijou, on constate que ces deux salles semblent de la même dimension.

Le 16 juillet 1912, Jules Désilets abandonne la gérance du Casino à Charles Moineau, copropriétaire de l'hôtel Canada, de la rue Champflour. Il semble que Moineau ait très mal réagi à l'augmentation drastique du loyer annuel imposé par Georges Morrissette, passant de quatre cent vingt à neuf cent soixante dollars. Louis-Georges Pellerin accepte cette augmentation, et rebaptise la salle du nom de Laviolette.

Au début de 1913, Charles Moineau ressuscite le Casino et l'installe au 4 de la rue Hart, dans un local auparavant occupé par un restaurant. Ce local, connu sous le nom de *Immeuble trifluvien*, est la propriété de Alcide Lebrun. Celui-ci demandait trois cents dollars de loyer au restaurateur Sévère Charbonneau, mais cette somme est portée à trois cent soixante pour le Casino de Moineau. Il faut deviner dans ces augmentations une conséquence des primes d'assurances contre le feu, les pellicules cinématographiques de nitrate étant alors extrêmement inflammables. Il n'existe pas de photographie du Casino de la rue Hart, la salle n'ayant laissé aucune autre trace. Par les almanachs d'adresses, on devine qu'il a existé du début de 1913 jusqu'au premier tiers de 1914, alors que le local est occupé par une salle d'encans. À cette même époque, Louis-Georges Pellerin abandonne le Laviolette et le local du 17 du Platon est loué par Shawinigan Quartly Construction. Cette entreprise paie six cents dollars à Morrissette. Après l'abandon du Casino de Moineau de la rue Hart, Louis-Georges Pellerin tente de nouveau sa chance et reprend à son compte le nom de Casino pour le 17 du Platon. Le loyer passe aussitôt de six cents à neuf cent soixante dollars. La rapide transition entre la compagnie de construction et la salle de vues animées laisse deviner que celle-ci ne possédait pas de bancs fixes, que son aménagement se faisait de façon très simple. Quant à Charles Moineau, nous ne le reverrons plus dans la saga des salles de cinéma de Trois-Rivières.

L'année 1915 est la seule où le Casino a connu la stabilité. Pellerin en est toujours le responsable, jusqu'au 20 janvier 1916, alors que Deus Blais prend sa relève. Celui-ci est toujours en poste à l'automne 1917. Mais une publicité du 5 mars 1918 indique que le Casino ouvre à nouveau, laissant deviner qu'il était probablement fermé, on ne sait trop depuis quand. La publicité plus que sporadique des salles de cinéma des années 1910 permet mal de suivre leur évolution, ce qui est très évident dans le cas du Casino. Pour cette renaissance, un certain J.D.Grant est le responsable. Grant se paie quelques publicités dans les journaux, insistant surtout sur les numéros de vaudeville. Le Casino avait-il alors abandonné les vues animées sous la direction de Grant ? Son règne paraît de courte durée.

Le 23 août 1918, la salle ouvre à nouveau ses portes, cette fois sous le nom de Classic. Aucun nom de responsable ne peut être associé au Classic. Cette salle n'a eu que deux publicités dans les journaux, mais qui sont assez révélatrices du programme cinématographique. En effet, ces publicités misent beaucoup sur le vedettariat, avec des photos de Charlie Chaplin et de Mary Miles Minter, sans oublier une longue liste des artistes que le public pourra voir dans les films du Classic. On y annonce huit films par représentation, au nombre de quatre par jour. <<Les programmes seront toujours soigneusement moraux, chics, attrayants>> ¹⁹, nous promet-on à l'ouverture.

Mais, de nouveau, le mauvais sort attendait le local du 17 du Platon. Le 18 octobre 1918, une loi interdit l'ouverture des lieux de rassemblements publics, à cause de l'épidémie de la grippe espagnole. Le Classic ferme ses portes et ne survivra pas. Au début de 1919, la salle ressuscite à nouveau, cette fois sous le nom de Cinéma Passe-

¹⁹ *Le Trifluvien*, 23 août 1918, p. 8.

Temps. Notons que c'est la première fois qu'une salle est désignée comme un cinéma, et non comme un théâtre. Le responsable du Passe-Temps n'est nul autre que Hilaire Lacouture, l'ancien projectionniste de Sorel qui avait enchanté les trifluviens, de 1907 à 1909. Mais il semble que le Passe-Temps ait eu une courte vie, le rôle d'évaluation municipal biffant sa raison sociale, pour la remplacer par <<Salle d'amusement.>> Les almanachs d'adresses parlent aussi de <<Three-Rivers amusements and devices.>> L'édifice du 17 du Platon passe aux mains de Émile Dessureault en octobre 1919. En 1920, on voit encore le nom de <<salle d'amusement>> et celui de Lacouture, mais il est impossible de savoir si ce lieu présentait des films. Par la suite, Dessureault transforme la bâtisse en l'hôtel Régat, qui devient, après la Seconde Guerre mondiale, l'hôtel Saint-Paul, puis le club Saint-Paul, fermé le 1 septembre 1983. L'édifice est par la suite démoli par la municipalité.

Que faut-il retenir de l'instabilité du Casino ? Que le prix de location demandé par Morrisette était trop cher ? Si le Classic donnait quatre représentations par jour, à quinze sous l'entrée, dans une salle contenant deux cents personnes, ceci six jours par semaine, on devine facilement que les responsables avaient suffisamment d'argent pour satisfaire le propriétaire de l'immeuble, payer la location des films et le personnel. Il faut, de plus, écarter l'hypothèse que la salle n'était pas fréquentée. Un article de 1919 du *St-Maurice Valley Chronicle* se plaint qu'une ville en pleine croissance comme Trois-Rivières n'ait qu'une seule salle de cinéma, le Gaieté, jugée trop petite par le journaliste. La Trois-Rivières des années 1910 est passée de 13,691 habitants, en 1911, à 22,367 dix ans plus tard ²⁰, une augmentation notable de 8,676 citoyens participant au

²⁰ Alain Gamelin *et al.*, *op. cit.*, p. 221.

développement industriel de la ville, avec sa nouvelle usine de pâtes et papier de la Wayagamack (1912), la croissance rapide des autres usines, telles la Wabasso et la Canada Iron, sans oublier l'usine Union Bag (1911) de Cap-de-la-Madeleine. Cette augmentation de la population indique clairement qu'il y avait de la place pour des distractions commerciales et il n'existe aucun doute que le public a fréquenté autant le Casino que ses concurrents Bijou, Gaieté et Victoria. Le choix des films du Casino était-il mauvais ? Il faut en douter, à cause de l'association avec la firme Universal, et que, de toute façon, à cette époque, les gens ne choisissaient pas réellement les films : ils se rendaient dans les salles, peu importe ce qu'on leur proposait. Par ailleurs, le prix d'entrée exigé par le Casino (de dix à vingt sous) était le même que celui des concurrents et la salle offrait aussi des numéros de vaudeville (Le Casino a même eu, en 1911, ses comédiens attitrés : la troupe Gauvreau). La salle était-elle inconfortable ? C'est une autre hypothèse à considérer, bien qu'elle soit à peu près impossible à vérifier. L'hypothèse la plus plausible de ces nombreux changements semble être la difficulté des différents responsables d'administrer convenablement leur salle, d'où la valse incessante des gérants et des noms. Le Casino - et le Laviolette, Classic, Passe-Temps -, a laissé peu de traces, mais beaucoup de mystère pour un historien.

2.2.3)- Le Victoria

Grande soirée trifluvienne en ce lundi 29 mai 1916, alors que son honneur le maire J.-A. Tessier, accompagné par la première dame, se rend à l'inauguration du théâtre Victoria. Le théâtre est <<le plus beau, le plus grand, le plus chic ²¹>>, comme le clame l'en-tête de sa publicité. Après tout, on y retrouve une nouveauté : des loges. Le prix

²¹ *Le Nouveau Trois-Rivières*, 26 mai 1916, p. 4.

d'un siège de ces loges est de trente-cinq sous et on peut faire des réservations. On ne sait trop quel film le premier citoyen et son épouse ont pu apprécier, la publicité du Victoria insistant surtout sur la présence d'une troupe de théâtre, et non pas d'une troupe de vaudeville comme dans les autres salles de la ville. À la comédie en un acte succède une opérette, avec huit exécutants, dont <<une étoile parisienne connue²²>> et le baryton québécois Hector Pellerin, très grande vedette de la scène musicale de l'époque. Pour ce qui est des films, la direction promet un changement de programme trois fois par semaine. On y diffuse aussi des actualités, montrant <<les plus grands événements qui se sont passés dans les dernières semaines.²³>>

La nouvelle salle trifluvienne est due à une initiative de trois hommes d'affaires de Québec, messieurs Joseph et Wilfrid Rousseau, et Hormisdas Fontaine. Ces hommes confient la gérance à un Trifluvien, Réal Lajoie, et le projectionniste porte le nom bien de chez nous de Télésphore Giroux. Le local, situé dans un édifice en bois, avait auparavant été occupé par une boucherie. Il est à noter que le Victoria était la première salle à quitter le quadrilatère commercial des rues Notre-Dame, des Forges et Royale. La salle était située au 113 rue Bonaventure, entre Royale et Saint-Denis, à proximité du parc Champlain et de la cathédrale.

Le Victoria démontre beaucoup de dynamisme pour sa réussite. Elle est la première salle à miser autant sur la publicité journalistique, phénomène qu'on peut aussi noter dans les journaux de Montréal à la même époque. Des généralités sur la qualité du spectacle, on passe à l'importance des films ou des pièces de théâtre et, surtout, à la

²² *id.*

²³ *id.*

présence d'une vedette de l'écran. Le 7 avril 1916, le Victoria devient la première salle de cinéma de Trois-Rivières à se servir de la photographie d'une actrice, Blanche Sweet, pour attirer le public.

Mais l'aventure, aussi prometteuse qu'on peut la deviner, n'aura duré que vingt-six mois. En effet, parmi les grandes premières propres au Victoria, il faut ajouter celle d'avoir été la première salle à disparaître dans un incendie. <<Le théâtre Victoria a été rasé et a flambé comme une allumette ²⁴>>, indique le journal *Le Bien Public*. L'incendie fatal a eu lieu le vendredi 3 mai, à neuf heures trente le matin. La force des flammes est tellement dévastatrice que onze édifices voisins disparaissent, dont une épicerie qui était pourtant située de l'autre côté de la rue. *Le Bien Public* prétend que c'est <<une explosion due à l'inflammation subite des pellicules cinématographiques>> ²⁵ qui est à l'origine du sinistre. Il est possible que le projectionniste préparait alors la séance de l'après-midi.

L'incendie du Victoria laisse Trois-Rivières avec une seule salle de cinéma : le Gaieté. N'oublions pas qu'au début de 1918, le Casino ne semble présenter que du vaudeville. La disparition du Victoria a sans doute motivé la réapparition de films au Casino, transformé en Classic, au cours de l'été de la même année. Les vingt-six mois que le Victoria a existé, Trois-Rivières avait trois salles de cinéma. À l'été 1919, il ne reste que le Gaieté.

²⁴ *Le Bien Public*, 10 mai 1918, p. 1.

²⁵ *id.*

2.2.4)- Le National

Encore plus mystérieux que le Casino, voici le National, la première salle de cinéma de la ville voisine de Cap-de-la-Madeleine. Les rôles d'évaluation de cette municipalité n'ayant été conservés qu'à partir de 1925, il est difficile d'en savoir beaucoup sur le National, d'autant plus qu'elle n'a presque pas eu recours à de la publicité dans le journal *Le Nouvelliste*.

La salle était située rue Bellerive, dans le quartier ouvrier Saint-Lazare, longeant le fleuve Saint-Laurent. La première publicité date d'octobre 1921, mais n'indique pas qu'il s'agit d'une inauguration. La salle existait peut-être depuis quelques mois. La publicité du National nous apprend très peu de choses sur ce lieu : on n'y voit pas de photographies de vedettes de cinéma et on insiste surtout sur les numéros de vaudeville. Quand les films à l'affiche sont cités, on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'importantes productions de l'époque, qu'il y a même beaucoup de films des années 1915-1920, principalement de la firme Pathé, ainsi que quelques Chaplin. On voit aussi la présence d'un film à épisodes, *Le Monstre aux Yeux Verts*, dont la finale laissait toujours le spectateur sur sa faim, du style <<Qu'arrivera-t-il à notre héros ? Se sortira-t-il de cette impasse ? Voyez la réponse à la prochaine séance.>> Ceci laisse deviner que la direction de cette salle louait à rabais des films plus anciens, et, conséquemment, il faut croire que la salle n'était pas très grande, ne disposait pas de beaucoup de moyens pour attirer la clientèle de Trois-Rivières. Le National est sans l'ombre d'un doute le premier cinéma de quartier du Trois-Rivières métropolitain, son lieu géographique étant situé loin d'une artère commerciale. La nature obscure des films et celle des spectacles de vaudeville nous laissent croire que l'ouvrier, après sa journée de travail, voulait bien dépenser quinze

sous pour aller se distraire dans la petite salle située à quelques pas de son logis. Dans cet ordre d'idée, le National ne se gênait pas pour souhaiter la bienvenue aux enfants, accompagnés de leurs parents. Notons que les enfants de moins de quinze ans n'avaient pas le droit d'entrer dans les salles de vues animées à cette époque.

Rien n'a été trouvé sur les premiers propriétaires, messieurs Caron et Toupin. On sait cependant que les deux hommes ont vendu le National au notaire trifluvien Victor Abran. Le National connaît un sort similaire au Victoria : le 21 décembre 1922, au milieu de la nuit, il est ravagé par un incendie. <<En arrivant sur les lieux (...) les flammes sortaient par les fenêtres et en dessous du toit. (...) On dit que le théâtre était assuré pour \$10,000, mais les pertes sont beaucoup plus considérables ²⁶.>> La salle ne sera pas reconstruite, et il faudra attendre vingt-cinq ans avant de voir un autre cinéma desservir Cap-de-la-Madeleine.

2.3)- La mise en place d'un réseau durable

Les salles évoquées précédemment ont été les pionnières du Trois-Rivières métropolitain. Avec leur petit nombre de sièges, leur espace exigu, elles sont semblables aux nickelodéons américains et à la plupart des salles montréalaises. Suivant aussi la logique des années 1915-30, d'autres salles apparaissent, plus spacieuses, et qui formeront un réseau très durable, fréquentées par plusieurs générations de trifluviens.

2.3.1)- Le Gaïeté et le Rialto

En 1913, J.-Arthur Robert connaît un franc succès avec sa salle du Bijou, qu'il juge trop petite pour la population croissante de Trois-Rivières. Sentant que le cinéma est une source de revenus stables, il décide de prendre de l'expansion en ouvrant une

²⁶ *Le Nouvelliste*, 22 décembre 1922, p. 1.

seconde salle, à quelques pas du Bijou. Il fait l'acquisition de l'édifice du 23 rue des Forges, appartenant aux frères Panneton, qui y tenaient une mercerie. L'aménagement se fait rapidement. Il y a quatre cent quatorze sièges, une scène théâtrale et une fosse d'orchestre. Le nom choisi est celui de Gaieté, bien représentatif de la joie apportée par les vues animées et les numéros de vaudeville. La grande ouverture a lieu lundi le 6 octobre 1913, en après-midi, devant une salle comble. Le journal *Le Courrier*, dès le lendemain, ne manque pas l'occasion de vanter les mérites de l'initiative de Robert:

M. Robert mérite des félicitations pour avoir doté Trois-Rivières d'un théâtre vraiment confortable. (...) Le théâtre est très bien éclairé, les allées spacieuses et les sièges très confortables. (...) Nous n'avons maintenant rien à envier aux autres villes car nous possédons un véritable lieu d'amusement où nous pourrons jouir des longues soirées d'hiver ²⁷.

Jusqu'à l'arrivée de l'Impérial, en 1919, le Gaieté est la salle la plus importante de Trois-Rivières à cause de son aménagement et de son confort. On y présente aussi les meilleurs spectacles, comme la grande première trifluvienne de *The Birth of a Nation*, de D.W.Griffith, accompagné par un orchestre de trente musiciens. Pour cette occasion unique, les prix sont majorés à cinquante et soixante quinze sous ²⁸. Devant un tel succès, Robert ferme la désuète salle du Bijou au début de 1915 pour se concentrer sur le Gaieté. Robert ne se doutait pas que, six années plus tard, son Gaieté serait à son tour trop petit :

The only place of amusement in Three Rivers (...) is one solitary moving picture house, which does not begin to accomodate the crowds that would going if they could, without just being just led and having to stand half way through the performance. The management of that picture house is (...) doing everything possible for the comfort of its patrons. But it cannot accomplish the impossible. The place is well run, but it's too small, and it cannot look after the requierement of the whole city ²⁹.

²⁷ *Le Courrier*, 7 octobre 1913, p. 1.

²⁸ *Le Courrier*, 17 juin 1916, p. 3.

²⁹ *The St-Maurice Valley Chronicle*, 4 avril 1919, p. 1.

Le problème d'exiguïté évoqué par le journaliste anonyme sera réglé avec l'arrivée de l'Impérial. Cette concurrence nouvelle invitera Robert à ouvrir une plus grande salle, le Capitol, en 1928. Mais jamais il ne se départira du Gaieté, dont son fils Salto sera le gérant. En juin 1925, la salle est rénovée, pour répondre aux goûts du public des années folles. Le nouveau décor du Gaieté nous rapproche de la vague décorative propre aux salles alors qualifiées de palaces :

Les plafonds et les murs regorgent de riches ornements et de peintures décoratives. Les plaques murales, avec leurs teintes or antique, les lumières vertes et blanches, donnent au théâtre un cachet tout particulier. La gamme bleu de l'ensemble charme l'œil et les moulures ainsi que l'ornementation sont finies vieil or antique, comme le vestibule. Le théâtre possède un rideau d'amiante entièrement à l'épreuve du feu. Ce rideau est peint à la main et est d'une réelle beauté. Des éventails nombreux ainsi que des ventilateurs puissants concourent à faire du théâtre Gaieté un endroit idéal ³⁰.

Cette année 1925 marque un changement dans la programmation du Gaieté : des productions les plus connues de l'époque, la plus petite salle de Trois-Rivières se spécialisera dorénavant en films plus mineurs, ce qui fera son charme pour plusieurs générations de trifluviens, surtout quand la salle adoptera le nom de Rialto, en janvier 1931.

Il n'y a aucune raison particulière pour ce changement de raison sociale. Beaucoup de salles de l'époque évoquaient la monarchie : Royal, Capitol, Prince, King, Impérial. Le nom de Rialto faisait partie de ce courant et on le retrouvait dans beaucoup de villes nord-américaines. Le nom de Gaieté paraissait peut-être un peu vieillot pour le début des années 1930, ce terme évoquant avant tout le monde du vaudeville et du burlesque.

La programmation de films de série B devient la marque de commerce du Rialto. Au cours des années 1930, on y voit des westerns à petits budgets et des films à épisodes

³⁰ *Le Nouvelliste*, 9 juin 1925, p. 1.

(*Blondie*, *Green hornet*). Le cycle des films d'épouvante de Universal (*Dracula*, *The wolf man*) y régnera au cours des années 1940, ainsi que les westerns de Roy Rogers. La décennie 1950 verra l'apparition au Rialto de ces incroyables films de monstres et de science-fiction à très petit budget (comme *Creature with the atom brain*, le 29 février 1955). C'est aussi au Rialto que seront offerts les premiers films de rock and roll. En plus de cette spécialité en séries B, le Rialto présentera en reprise les films les plus prestigieux d'abord diffusés au Capitol. Un journaliste anonyme du *Nouvelliste* évoque cette programmation de séries B lors de la réouverture de la salle, endommagée par un incendie en 1945 :

Les habitués du Rialto reverront les exploits intrépides des cowboys de la plaine américaine. Sur les murs du vieux Rialto, il y avait peut-être de la poussière échappée de l'écran après tant de cavalcades et de chevauchées à la poursuite des méchants à travers la plaine poussiéreuse ³¹.

Cet incendie du 2 février 1945 a détruit l'ameublement, crevé les planchers et abîmé la scène. Les réparations durent six mois et sont retardées par les restrictions du temps de guerre. Le public découvre un tout nouveau Rialto, avec maintenant cinq cent vingt-six sièges et un balcon, ainsi qu'un plancher en pente converse pour permettre une meilleure visibilité. Les plans de l'architecte Jules Caron précisent même qu'on y retrouve deux fumoirs au sous-sol, ainsi qu'une salle de barbier. Par ailleurs, ces plans sont la seule indication que les salles de Trois-Rivières étaient déjà initiées aux joies du maïs soufflé. Les teintes pâles et dorées du l'ancien Rialto sont remplacées par des coloris plus vifs :

Les décorateurs ont réalisé un heureux choix de teintes pastels, plafond bleu-ciel, murs mauves, ornés de motifs légers, teintes douces mises en relief par les vives couleurs de la scène : les draperies rouges et bleues et les rangées de fauteuils rouges. Un épais tapis rouge couvre le lobby intérieur et les allées centrale et latérale ³².

³¹ *Le Nouvelliste*, 28 juillet 1945, p. 9.

³² *ibid.*

Le Rialto garde un public fidèle, avec ce style de films si particuliers. Mais, comme dans le cas de ses concurrentes, la salle survit mal à la baisse de fréquentation des années 1950. En 1963, la famille Robert cède la salle au distributeur Art-Films, qui la transforme en Baronnet. Aux séries B succèdent des films très choisis dans le répertoire américain et français. Le Baronnet présente même, en 1965, en collaboration avec le Festival international des Films de Montréal, une semaine de cinéma mondial. Les années 1970 sont plus cruelles pour l'ancien Gaieté et Rialto. La salle connaît quelques fermetures et changements de noms : Cinéma du Centre et Cinéma Lumière, mais surtout le Midi-Minuit, salle spécialisée en cinéma érotique. Le lieu ferme ses portes en 1985 et est abandonné pendant presque dix ans. Il est aujourd'hui (2000) occupé par la salle de spectacles Le Maquisart.

2.3.2)- L'Impérial

C'est au cours de l'été 1919 que débute une longue aventure pour Tommy Trow et son partenaire Alfred Garneau. Trow est un Américain de Port-Henry, un village de l'État de New York, situé près du lac Champlain. En 1918, il est le responsable du cinéma Royal, de Drummondville. Dès l'année suivante, il est attiré par la ville industrielle de Trois-Rivières, alors en pleine expansion démographique. Nous avons vu précédemment qu'en 1919, le temps des petites salles était révolu et qu'un journaliste du *Saint-Maurice Valley Chronicle* se plaignait de la petitesse du Gaieté. Trow, voyant cette situation, semble si certain du succès d'une future grande salle de cinéma en sol trifluvien qu'il investit sans aucun doute une large somme dans l'achat d'un édifice imposant, l'hôtel Frontenac, situé au 68 des Forges, près du Gaieté. La transformation d'un hôtel en salle

de cinéma était plus coûteuse que l'adaptation de tout autre commerce, car il y avait les nombreuses cloisons à faire éclater, un plancher à reconstruire et une plomberie à revoir. Du fait, les travaux sont assez longs. Ils débutent en juin 1919 en vue d'une ouverture en septembre, mais qui n'aura lieu que le 13 octobre.

L'aménagement intérieur n'est pas tout à fait terminé quand l'Impérial est inauguré. La salle de sept cents places est très sécuritaire, avec ses sept sorties d'urgence. De nouveau, on ne sait pas quel film a fait les frais de cette grande première. Trow, qui habite le second étage, confie la gérance à son partenaire Alfred Garneau, qui sera en poste jusqu'au début des années 1950, remplacé par Robert Trow, fils du propriétaire.

Tommy Trow et Alfred Garneau ont vu juste : la ville de Trois-Rivières connaît une croissance rapide au cours des années 1920, avec l'arrivée de la Canadian International Paper en 1920, la plus grande usine de pâtes et papier au monde. En 1923, une autre usine à grande surface, la St-Lawrence Paper Mills, inaugure ses installations. La population, entre 1921 et 1931, s'accroît de 13,083 personnes ³³. Les années 1920 sont un premier âge d'or pour les salles de cinéma, avec toute cette population prête à se distraire à bon marché. La publicité pour les films dans les journaux devient quotidienne et avec ses trois cents sièges de plus que le Gaieté, l'Impérial a certes la plus grande part du gâteau.

L'Impérial, au contraire du Gaieté et du Capitol, n'était pas associé au distributeur monopolisateur Famous Players, fournissant sa denrée hebdomadaire de films américains au public québécois. Elle a toujours gardé son indépendance, ce qui lui permettait de s'associer à qui bon lui semblait et à prendre des initiatives que les salles associées à

³³ Alain Gamelin *et al.*, *op.cit.*, p. 221.

Famous Players ne pouvaient envisager. L'Impérial est certes la salle trifluvienne des beaux risques : elle est la première à s'équiper pour le cinéma sonore; la première à présenter des films français de façon régulière et, enfin, la première à offrir au public des films anglo-saxons doublés en français. De plus, elle est très impliquée dans le milieu trifluvien : on y présentera des parades de modes commanditées par des commerçants locaux, des émissions de radio, des spectacles d'amateurs.

L'Impérial connaît deux grands bouleversements, faisant croître, à chaque occasion, le nombre de sièges. L'adaptation de la salle pour le cinéma sonore, en novembre 1929, occasionne un réaménagement. On installe <<des tapis épais (...) dans toutes les allées afin d'étouffer le bruit des pas ³⁴>>, information intéressante nous indiquant que les planchers, au temps du muet, étaient sans aucun doute en bois ou en ciment. La décoration intérieure est aussi améliorée. Il est aussi possible que la fosse d'orchestre, maintenant inutile avec les films sonores, ait été comblée pour ajouter des sièges.

Le 20 décembre 1935, la salle est endommagée par un incendie, qui a pris naissance sur la scène. <<Le brasier était si fort (...) que la chaleur faisait tomber les plafonds (...) et que la peinture des fauteuils rôtissait ³⁵>> Trow et Garneau en profitent pour installer encore plus de sièges, portant leur nombre à neuf cent quatre-vingt. C'est peut-être lors de cette rénovation qu'apparaissent une particularité qui rendra l'Impérial attachant pour tous les amoureux trifluviens : l'installation de fauteuils doubles, où les jeunes gens pouvaient s'installer l'un près de l'autre sans aucune gêne.

³⁴ *Le Nouvelliste*, 16 novembre 1929, p. 13.

³⁵ *Le Nouvelliste*, 21 décembre 1935, p. 3.

Tommy Trow habitait Trois-Rivières, même si son métier lui a permis d'implanter des salles de cinéma dans une quinzaine de villes du Québec, tout en étant le propriétaire, à la fin des années 1940, d'une entreprise imprimant des affiches de cinéma. Il est toujours le propriétaire de l'Impérial lorsque la salle ferme ses portes, en juin 1981. L'édifice est détruit par un incendie dans la nuit du 9 mars 1982. Une très longue page de l'histoire des salles de cinéma de Trois-Rivières venait de se tourner et la vie entière d'un vieillard s'achevait ainsi.

2.3.3)- Le Capitol

Tout comme le Gaieté ne suffisait plus à recevoir les amateurs de cinéma en 1919, quelques dix ans plus tard, les mille deux cents sièges de l'Impérial et du Gaieté ne représentaient pas un nombre proportionnel à la croissance de la population de Trois-Rivières. C'est ainsi que le pionnier J.-Arthur Robert continue sa lancée en inaugurant le Capitol, le 7 avril 1928, la salle qui deviendra la plus prestigieuse de Trois-Rivières, à cause de son grand nombre de sièges, sa scène théâtrale recevant des artistes internationaux, ainsi que par son architecture et sa décoration de haute qualité.

Le Capitol s'inscrit tout à fait dans le courant architectural des années 1920, cette ère des salles somptueuses surnommées palaces. Son inauguration, la plus soulignée de toutes les salles du Trois-Rivières métropolitain, donne lieu à plusieurs pages du *Le Nouvelliste*.

La décoration et l'ornementation du Capitol suivent progressivement les lignes architecturales. Très simple vers l'arrière, au niveau des balcons, elle devient plus complexe en approchant de la scène. Des lignes droites, nous passons à des courbes

élaborées. Les couleurs principales de la salle sont le violet, appliqué en panneaux sur plusieurs teintes de vert, sans oublier les imitations de marbre argent, et le brun au niveau de la galerie. Pour quiconque dont le regard est attiré vers le plafond, le voisinage du grand lustre permet de noter quelques subtiles décorations de <<motifs de fruits et de fleurs stylisées à l'antique enclos dans un double rectangle aux teintes crues ³⁶>> Le vestibule, avec son grand escalier menant au balcon, est décoré avec du granit crème, des tuiles grises et des bois de chêne. On y trouve également un lustre. Bref, l'architecte montréalais D.J.Crighton a voulu épater les trifluviens, en leur offrant une salle de cinéma et de spectacle hors du commun.

Notre population a fait les plus flatteuses remarques tant sur la décoration que sur l'agencement intérieur du Capitol. On a particulièrement noté le bel ouvrage des vitraux lumineux, la richesse des stucs et des peintures et le luxe des rideaux de scène ³⁷.

On y retrouve aussi un fumoir, une salle de repos pour les dames et dix issues de sortie. La construction élaborée du Capitol avait débuté une année plus tôt, en avril 1927, attirant sans l'ombre d'un doute la curiosité des passants de la rue des Forges, se demandant quel château J.-Arthur Robert était à leur concocter.

Le Capitol compte mille deux cents sièges, dont huit cents au parterre et quatre cents au balcon. On y voit aussi des loges personnelles de chaque côté de la salle, particularité héritée du monde théâtral de la Renaissance. Le film à l'affiche lors de l'inauguration est *Sporting goods*, une comédie romantique de la Columbia mettant en vedette Richard Dix. Mais on devine que la clientèle a été plus intéressée par l'éclat de la décoration que par le produit hollywoodien à l'écran.

³⁶ *Le Nouvelliste*, 7 avril 1928, p. 1.

³⁷ *Le Nouvelliste*, 10 avril 1928, p. 3.

À ce propos, le Capitol sera la salle de cinéma la plus anglophone de Trois-Rivières. Elle sera la dernière à présenter des films anglo-saxons doublés en français, et on n'y verra de façon régulière des films français que durant la seconde partie des années 1950. Dans la raison sociale des publicités journalistiques, on sent d'ailleurs très bien cette identité anglophone : nous passons tour à tour de *Capitol Entertainment* à *Capitol Theatre*, et, au début des années 1950, le distributeur n'a plus rien à cacher en parlant du Capitol comme d'un *Famous Players Theatre*. Comme la salle, de par sa capacité et son architecture, apparaît comme la plus prestigieuse aux yeux de Famous Players, on y présente en première les plus grands succès hollywoodiens, particulièrement les films de la M-G-M.

C'est surtout au niveau des spectacles que l'apport du Capitol devient important pour la vie culturelle de Trois-Rivières. Elle a, en quelque sorte, tenu le même rôle que la salle de l'hôtel de ville dans le dernier quart du dix-neuvième siècle et dans le premier du vingtième. On y verra du théâtre français et québécois (Les Compagnons de Saint-Laurent), des revues (*Fridolin*, de Gratien Gélinas) de l'opéra international, du ballet espagnol et soviétique, une chorale de Vienne et beaucoup de chansonnette française (Maurice Chevalier, Édith Piaf, Charles Trenet). La cantatrice trifluvienne Claire Gagné y fera ses débuts, le 17 décembre 1942. Les spectacles du Capitol mériteraient à eux seuls une étude. En général, tout ce qui était artistiquement prestigieux passait par la scène du Capitol.

Gérard Robert succède à son père J.-Arthur, lorsque ce pionnier des salles de cinéma trifluviennes meurt, le 17 décembre 1939. Il sera encore à son poste, lorsque la salle sera vendue à United-Amusement Corporation, le 27 juillet 1966. Le Capitol est

acheté par la ville de Trois-Rivières le 5 juillet 1979, mais continue sa vocation de lieu de prestige en devenant la salle de spectacles J. Antonio Thompson. Pour notre plus grand bonheur, les rénovations de la salle épargnent la décoration d'origine du Capitol, si bien qu'elle ressemble à ce qu'elle était en 1928. À cause de cette conservation, deux équipes hollywoodiennes viendront y tourner des scènes de films, en 1998 et 1999.

2.3.4)- Le Palace

Comme Trois-Rivières ne cesse de prendre de l'expansion et que le nouveau Capitol attire les foules, deux commerçants trifluviens, les frères Simon et Alexandre Barakett, se portent acquéreurs, au prix de trente-quatre mille dollars, d'un édifice commercial érigé à l'automne 1928 par les architectes Nassif. Les Barakett dépensent seize mille dollars pour aménager leur local et obtiennent du conseil de ville, le 27 octobre 1930, l'autorisation d'ouvrir les portes de leur cinéma, après que la bâtisse eut été certifiée sécuritaire. Les Barakett opèrent leur entreprise sous le nom de *La Compagnie d'Amusement de Trois-Rivières Ltée* et la salle prend le nom de Palace, située au 957 Saint-Maurice.

Il est intéressant de noter que la salle est éloignée du centre-ville de Trois-Rivières, où se trouvent le Rialto, l'Impérial et le Capitol. La rue Saint-Maurice est alors considérée comme la seconde artère commerciale de la citée de Laviolette. Elle est à proximité de plusieurs quartiers ouvriers : Saint-Louis, Sainte-Cécile, Saint-François d'Assise et surtout Notre-Dame-des-Sept-Allégresses. Cet emplacement ne l'éloigne cependant pas réellement de la majorité de la population trifluvienne, car le transport en commun passe par la rue Saint-Maurice et l'artère fait aussi partie de la route nationale, menant vers les ponts de la rivière Saint-Maurice, en direction de Québec.

Les frères Barakett ne savaient pas qu'ils venaient de choisir le plus mauvais moment pour se lancer dans une telle aventure. En effet, la pire période de la crise économique, qui secoue le monde occidental, régnera précisément durant les années d'existence du Palace. Trois mille deux-cents citoyens perdent leur emploi entre 1930 et 1932 ³⁸. Dans le quartier Notre-Dame-des-Sept-Allégresses, 41 % de la population était ouvrière ³⁹. On devine que les gens avaient d'autres soucis que de dépenser leur argent dans une salle de cinéma. À cette situation malchanceuse pour les Barakett, il faut certes ajouter le fait que les salles de cinéma de Trois-Rivières subissaient les contrecoups de l'arrivée régulière des films sonores, qui parlaient exclusivement anglais, ce qui a probablement causé une défection de la part d'un public majoritairement francophone.

La salle du Palace peut s'apparenter à celle de l'Impérial. Elle n'est pas aussi riche que le Capitole, mais la vue d'ensemble est de bon goût. Rectangulaire, elle est décorée de quinze tableaux et la scène à arches est agrémentée d'ornements. Le plancher de la scène est en merisier et celui de la salle en courbe descendante. Le Palace compte environ huit cents places ⁴⁰. L'ouverture a lieu le 8 novembre 1930 et le public a droit aux films *Song of Soho* et au western muet *Points West*, mais la publicité insiste surtout sur les <<3 gros actes de vaudeville ⁴¹>> Cette première publicité est très significative de ce que sera le Palace : on y présentera beaucoup de vaudeville et surtout des films mineurs, principalement des westerns de la Columbia. Les rares films plus prestigieux seront des

³⁸ Alain Gamelin *et al.*, *op.cit.*, p. 42.

³⁹ Guy Trépanier et Richard Cossette, *Trois-Rivières et ses quartiers 1831-1931*, p. 41.

⁴⁰ Ce chiffre est une évaluation personnelle. La salle sera rachetée par le distributeur France-Film pour y établir leur Cinéma de Paris. À ce moment, la fosse d'orchestre sera comblée et la salle comptera alors 846 sièges.

⁴¹ *Le Nouvelliste*, 8 novembre 1930, p. 14.

œuvres d'abord proposées par l'Impérial. Le Palace sera aussi la dernière salle de Trois-Rivières à offrir des films muets, cependant en minorité, ceci jusqu'en 1932.

Les Barakett s'occupent eux-mêmes de leur salle, qui semble avoir des difficultés dès le début, à cause de la crise. Le 29 août 1931, ils font appel à Alexandre Sylvio, un vétérane de la scène des cinémas de Montréal, qui, selon un journal de l'époque, <<a le talent pour relever les théâtres en décadence ⁴².>> Personnage haut en couleur, Sylvio fait des efforts plus que louables pour relancer le Palace. En général, sur les publicités, son nom apparaît en plus grosses lettres que ceux des vedettes des films. Il se surnomme <<Le roi des cadeaux>>, en référence aux présents donnés à la clientèle et à l'organisation de très nombreux concours. Le Palace lui doit, entre autres, l'établissement de sa propre troupe de vaudeville québécoise. Mais la malchance s'acharne sur la brave petite salle : le 23 février 1932, un incendie cause pour douze mille six cent trente-deux dollars de dommages. Sylvio, ses cadeaux et sa troupe de vaudeville, déménagent à l'Impérial pendant les réparations, avant de retourner au Palace le 10 avril. Mais les Barakett déposent les armes et décident de louer la salle à la Compagnie Cinématographique Canadienne (ou France-Film) qui la transforme en Cinéma de Paris, le 2 juillet 1932. Le dernier spectacle du Palace avait eu lieu le 26 juin 1932. Il sera de nouveau question du Palace, un peu plus loin, car la salle, à cause de son mode de publicité local, a laissé beaucoup de traces significatives sur le public, sur le vaudeville et sur son époque. Et, bien sûr, la salle du Cinéma de Paris, fera l'objet d'une attention plus particulière dans les chapitres subséquents.

⁴² À l'origine : *Le Canard*, 31 mai 1925, cité dans : André Gaudreault, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op.cit.*, p. 145.

2.3.5)- Le Madelon

Entre l'ouverture du Cinéma de Paris, en 1932, et celle du Madelon, le 15 février 1947, le Trois-Rivières métropolitain a beaucoup changé. La ville a connu les malheurs de la crise, les privations de la Seconde Guerre mondiale, et la relance économique suivant la fin du conflit. 10 624 nouveaux citoyens sont notés pour les vingt années couvrant 1931 et 1951 ⁴³. Cette population fréquente de façon croissante les quatre salles trifluviennes. Par ailleurs, la petite ville mitoyenne de Cap-de-la-Madeleine connaît aussi une augmentation démographique notable : en 1931, elle ne comptait que 8 747 personnes ; vingt ans plus tard, on en trouve 18 667 ⁴⁴. Or, c'est précisément vers cette ville que les salles de cinéma vont alors prendre de l'expansion, d'abord avec le Madelon, puis, quelques mois plus tard, avec le Champlain.

Le Madelon est dû à l'initiative d'un homme d'affaires de Cap-de-la-Madeleine James G. Kelley, propriétaire de la manufacture de vêtements Greywear depuis 1940. Lorsqu'il devient le responsable local de la franchise des grands magasins Keldor, il décide de juxtaposer une salle de cinéma à son nouveau commerce. Il la baptise Madelon, du même nom qu'une salle de quilles située au sous-sol du cinéma.

Il existe très peu de documentation sur cette salle. Son nombre de sièges demeure une énigme et il faut se fier aux commentaires de quelques personnes interrogées, ayant jadis fréquenté ce lieu. On s'accorde à affirmer que le Madelon était de dimension semblable au Champlain ou au Rialto, c'est à dire qu'on y retrouvait sans doute entre

⁴³ Alain Gamelin *et al*, op.cit., p. 221.

⁴⁴ *Trois-Rivières : profil d'une métropole*, [s.p.]

cinq cents et six cents places. La décoration est dans le ton des salles fonctionnelles de l'après-guerre : on n'y retrouve pas d'ornements ou de superflu. Les teintes des murs sont roses et vertes et il n'y a aucun lustre ou balcon. Les concepteurs ont surtout mis l'accent sur la visibilité et l'acoustique : les sièges en cuirette sont placés en courbe, au lieu des traditionnelles rangées droites et <<le théâtre a subi un traitement d'acoustique qui le libère complètement de l'écho ⁴⁵.>>

Le publicité pour la grande première du 15 février, ainsi que les subséquentes, insiste sur l'accès facile de la salle, se référant souvent au transport en commun qui passe en face du Madelon, ceci étant une invitation aux Trifluviens à se rendre à Cap-de-la-Madeleine pour une agréable soirée. Le gérant est Claude Charbonneau, qui, comme le propriétaire Kelley, sera en place jusqu'à ce qu'un incendie détruise la salle, le 23 mars 1963.

Le film en vedette lors de l'inauguration est *State fair*, avec Dana Andrews et Jeanne Crain. On a aussi droit aux <<caricatures animées>> de Donald Duck et à l'habituelle bobine d'actualités. N'étant pas en relation avec les distributeurs Famous Players ou France-Film, le Madelon se procurera toujours des films à rabais pour offrir à son public. La salle en sera une essentiellement de films en reprise, lui conférant ainsi un certain aspect de cinéma de quartier, bien qu'elle soit située sur une rue commerciale de Cap-de-la-Madeleine, au 106 boulevard Sainte-Madeleine. Le seul fait d'arme particulier à associer au Madelon est qu'elle a été la première salle du Trois-Rivières métropolitain à s'équiper d'un écran géant, au novembre 1953, afin de projeter des films en cinémascope. L'incendie dévastateur de 1963 prenait son origine dans la salle de quilles du sous-sol.

⁴⁵ *Le Nouvelliste*, 14 février 1947, p. 9.

Le cinéma ne sera pas reconstruit, contrairement aux allées de quilles, qui garderont le nom de Madelon, perpétuant ainsi un souvenir pour une génération de madelinois.

2.3.6)- Le Champlain

L'ouverture du Champlain, à peine onze mois après celle du Madelon, prouve la grande popularité du cinéma dans les années d'après guerre, comme il sera démontré un peu plus loin. L'inauguration a lieu le 7 janvier 1948, avec le film biographique *The Jolson story*, bien qu'on y ait présenté des films depuis décembre 1947.

Le Champlain est situé au 21 rue Fusey, à Cap-de-la-Madeleine, au cœur de ce qui deviendra peu à peu une importante artère commerciale. Ce lieu est tout près des ponts traversant la rivière Saint-Maurice menant à Trois-Rivières. La salle est donc plus rapide d'accès pour les trifluviens que le Madelon. L'édifice de béton du Champlain a été érigé en 1945, et l'annexe de soixante-cinq pieds de profondeur, abritant la salle de cinéma, a été construite en 1947.

Comme le Madelon, le Champlain fait partie du courant de salles fonctionnelles, construites dans le seul but du confort du spectateur, et non pas pour l'éblouir avec des marbres et des lustres. Les six cents sièges, rouges, sont disposés en deux rangées centrales et en autant de latérales. On y retrouve une petite scène pour la présentation de spectacles.

Le cinéma est la propriété de Léo Choquette, un ancien employé de France-Film, qui a possédé, au cours des années 1950, pas moins de vingt salles au Québec, surtout dans des petites villes (comme Saint-Jérôme, Thetford-Mines, Kénogami). Fait très

intéressant à noter, c'est une femme, mademoiselle Germaine Daoust, qui est la première responsable. En 1950, elle est remplacée par Georges Langlois. C'est précisément en 1950 que le Champlain prend son véritable envol, les deux premières années la faisant ressembler à une salle de films en reprises.

Le Champlain adopte alors le slogan <<Le théâtre des primeurs.>> À cette époque, le Rialto et l'Impérial présentent de plus en plus de films anglo-saxons doublés en anglais. Or, il s'agit parfois d'œuvres plus anciennes. Le Champlain décide de ne pas attendre les versions françaises et met à l'affiche les plus récents films américains. Dans le Trois-Rivières métropolitain, en 1950, c'est au Capitole et au Champlain que passent les meilleurs films hollywoodiens. Le Champlain s'associera aussi aux nombreux distributeurs montréalais, qui florissaient à l'époque, pour présenter des exclusivités françaises et italiennes. Pour attirer la clientèle, le Champlain orchestre une publicité très efficace. Signe des temps, la salle insiste sur le vaste stationnement à proximité. La période d'or du Champlain se situe réellement au cours des années 1950. En plus des films exclusifs, on y présente aussi beaucoup de spectacles, dont un grand nombre donnent la chance à des talents locaux. Au début des années 1960, la programmation change et la salle récupère les séries B qui ne passent plus au Rialto, devenu Le Baronnet. La salle survit mal aux années 1970 et ferme ses portes à deux reprises, avant de devenir un souvenir en mai 1982. Le vestibule est comblé par un commerce et la salle devient un bar.

2.4)- Le spectacle cinématographique

Les salles du Trois-Rivières métropolitain ayant été présentées, cette seconde partie du chapitre s'attarde à plusieurs particularités du spectacle cinématographique au

Québec et surtout à Trois-Rivières, principalement entre 1932 et 1962. Les sujets abordés sont : la publicité des salles trifluviennes dans les journaux; le déroulement du spectacle; le public, ainsi que quelques notes sur les loisirs concurrents. Ces éléments, surtout centrés sur les salles précitées, serviront aussi à détailler l'histoire particulière du Cinéma de Paris, qui fera l'objet des deux chapitres suivants.

2.4.1)- La publicité

Le film, comme tout produit à consommer, doit avant tout convaincre la clientèle à se rendre dans une salle. La publicité pour les salles de cinéma, dans les journaux, n'a rien inventé : elle a souvent emprunté à d'autres industries, comme celle du cirque, des grands magasins et de certains produits. Les observations suivantes se concentrent essentiellement sur la publicité des salles dans les journaux, laissant de côté la publicité interne (affiches sur les devantures) ou cette puissante publicité gratuite qu'est le bouche à oreille.

Il est très intéressant de constater que la publicité cinématographique suit la courbe ascendante de la popularité des films. À Trois-Rivières, entre 1896 et l'ouverture du Bijou, en 1909, il n'y a qu'une seule publicité pour un spectacle de cinéma, précisément pour la toute première projection. Le reste du temps, ces spectacles étaient annoncés dans des entrefilets intitulés *Échos de la ville et du district*. Donc, le mode publicitaire, très discret, était basé sur l'écrit. Les seules images d'importance qu'on pouvait voir dans *Le Trifluvien* et *Le Nouveau Trois-Rivières* étaient celles des cirques et des produits pharmaceutiques.

Les années 1910 sont scindées à partir du point central de 1915. Avant cette date, la publicité des salles est sporadique et ne présente que des généralités sur la qualité et les

valeurs morales des représentations. C'est le Victoria, le 7 avril 1916, qui, pour la première fois, utilise une photographie d'une comédienne pour attirer la clientèle trifluvienne. Cette tactique sera de mise, sous diverses formes, entre 1915 et 1920, bien que la réclame demeure occasionnelle. Un échantillonnage du journal *La Presse* prouve que le même phénomène était présent à Montréal. Mais à partir des années 1920, la publicité pour les salles devient quotidienne et croît en importance, pour atteindre un certain sommet vers 1936, qui se prolongera jusque dans les années 1990, alors que la publicité des salles de cinéma se fera beaucoup plus discrète en semaine, la critique de films dans les journaux et à la télévision, les sites internet et la présence beaucoup plus longue de films en salle n'appelant pas à mousser une production chaque jour de la semaine.

Le point tournant de 1916 marque, comme nous l'avons vu, le début de la prédominance du film américain dans les salles du monde entier. Cette conquête s'accompagne des méthodes publicitaires propres aux Américains. Il faut aussi remarquer que les journaux à grand tirage connaissent une importante croissance à cette époque, prenant le relais de l'austère journal d'opinion, héritier du dix-neuvième siècle. Or, les revenus de ce type de nouveau journal, s'adressant plus à la masse qu'à l'élite, provenaient en très grande partie de l'espace publicitaire vendu à différentes compagnies. Dans les journaux trifluviens des années 1900 à 1915, les principales illustrations sont celles du commerce des remèdes ⁴⁶. Dans *Le Nouvelliste* des années 1920, les salles de cinéma s'ajoutent à celles d'autres produits. Notons que les publicités

⁴⁶ Jean de Bonville, ayant étudié la publicité du journal *La Presse* pendant une semaine en 1914, indique que les médicaments représentaient 25,2 % du total de la publicité, suivi par 13,8 % pour les vêtements et tissus. Jean de Bonville,, *op.cit.*, p. 324.

cinématographiques utilisaient principalement le dessin, souvent magnifique. À l'occasion, on pouvait voir une photographie, mais celle-ci se répandra surtout au cours des années 1930. Bref, le public est confronté chaque jour à la publicité des salles de cinéma.

Selon Allen et Gomery : <<Le discours [publicitaire] sur le cinéma gardait (...) un rôle dans le conditionnement des spectateurs et de leurs attentes et contribuait à déterminer les paramètres de jugement des films ⁴⁷>> Ainsi, cette publicité très efficace utilisait les slogans (le cas de France-Film, étudié plus loin, est très évident), l'intertextualité (Si vous avez aimé son dernier film, vous adorerez celui-ci), le jugement (Son meilleur film), une référence au succès (Ce film a triomphé pendant deux mois à Montréal), ou, tout simplement, une formule publicitaire (Sa nouvelle comédie).

Ce système publicitaire était emprunté à celui des grands magasins américains Woolworth. En 1924, Paramount s'associe à la firme Publix, de New York, pour revoir ses stratégies publicitaires. Ce sera le début du mode publicitaire relaté dans le précédent paragraphe, et, aussi, celui de l'uniformité des publicités dans les journaux. Que le public soit de New York, Los Angeles, Montréal ou Trois-Rivières, la publicité des films américains était toujours la même. Publix acheminait aux médias une brochure résumant le film, des idées d'animation dans les salles et même des anecdotes sur les productions et leurs vedettes. À Trois-Rivières, *Le Nouvelliste* se servira abondamment de ces informations dans la rédaction de longs textes résumant les scénarios et vantant les mérites des comédiens. Ces textes se présentaient sous le titre de *Dans nos théâtres* ⁴⁸.

⁴⁷ Robert C. Allen et Douglas Gomery, *op.cit.*, p. 112.

⁴⁸ Le premier de ces textes vante les mérites du film *Beau Brummel*, le 14 juillet 1924.

Ils seront présents jusqu'à la fin des années 1930. À partir de 1935, on trouvait même, dans le journal local, une page complète consacrée au cinéma ⁴⁹. Dans cet ordre d'idée, à l'occasion, une salle loue à elle seule une page entière pour un film ⁵⁰. L'ouverture, ou la réouverture d'une salle, ainsi que des événements spéciaux, permettent à d'autres commerces de profiter du rayonnement du cinéma. Lors des inaugurations du Madelon et du Champlain, des hommes d'affaires insèrent leur publicité à même celle de la salle. Le Champlain, au début des années 1950, sera assez dynamique dans ce type de collaboration, achetant régulièrement une page entière pour annoncer ses films. Lors du passage de la chanteuse La Bolduc au Palace, trois commerces, vendant des appareils de radio, et un autre, offrant des feuilles de musique, en profitent pour mousser leurs marchandises : <<C'est avec un radio Philco que l'on peut le mieux capter la voix de madame Bolduc lorsqu'elle chante à la radio. Allez l'entendre au Palace demain en matinée ou soirée, puis surveillez son prochain concert à la radio ⁵¹.>> Lors de la réouverture du Cinéma de Paris, le 12 novembre 1933, une grande partie des commerçants de la rue Saint-Maurice s'associent à l'événement. En résumé, tout le monde peut profiter du rayonnement de la publicité cinématographique.

Il semble évident que dès que paraissent les premières photographies d'acteurs et d'actrices de cinéma dans la publicité des journaux, le vedettariat prend de plus en plus d'importance, devient progressivement l'argument publicitaire prioritaire pour attirer le public. Au début des années 1920, on trouve encore de la publicité juxtaposant l'image

⁴⁹ Par exemple : *Le Nouvelliste*, 8 mai 1937, p. 5.

⁵⁰ C'est le cas de l'Impérial, le 3 juin 1933, pour le film *Les Deux Orphelines*, avec un résumé du film, des photographies différentes chaque jour, des éloges et même un générique. Le Cinéma de Paris fera la même chose, le 7 juillet 1934, pour le film *Les Misérables*.

⁵¹ *Le Nouvelliste*, 21 février 1931, p. 7.

au texte explicatif. Mais quand les stratégies de Publix s'imposent, dès 1924, c'est bel et bien l'image qui prédominera sur le texte dans la publicité cinématographique.

Le vedettariat n'est pas un phénomène propre au cinéma. On l'a noté, au cours des siècles, au théâtre et à l'opéra. Puis, au dix-neuvième siècle, les premiers divertissements de masse, comme le café-concert, le vaudeville et le music-hall, comptent beaucoup sur l'attrait d'une personnalité pour attirer une clientèle fidèle. Nous avons vu, précédemment, que le music-hall britannique imprimait des revues d'actualité en se servant des images de ses principaux artistes. Le cinéma reprend une formule similaire qui s'impose graduellement.

C'est en France qu'apparaissent pour la première fois les noms des comédiens au début de chaque vue animée. Le comique Max Linder est certes le premier acteur de cinéma à imposer son nom comme vedette auprès du public. Aux États-Unis, Florence Lawrence et Francis X. Bushman sont les premiers à voir leurs noms au générique, ceci au début des années 1910. Peu à peu, des figures familières s'incrument dans l'imaginaire collectif : Pearl White, Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Theda Bara. Dans les journaux, 1916 marque l'arrivée d'un tel phénomène dans la publicité des salles. Au début des années 1920, l'image s'impose de plus en plus, puis devient incontournable avec l'imposition de la formule de Publix. Le vedettariat crée une habitude chez la clientèle. De façon presque automatique, le film d'un tel acteur attire la foule, peu importe la qualité du produit. Il y a certes un phénomène d'identification très puissant, l'image des films, par sa multiplicité, pouvant colporter la personnalité de l'acteur et de l'actrice simultanément à des millions de personnes :

Les stars imposent leur image. On imite la façon de se vêtir, de se coiffer ou de se maquiller des vedettes les plus populaires (...) Le cinéma, en présentant des images idéalisées du corps humain et

en célébrant le pouvoir de la beauté, a donc contribué à rendre les hommes et les femmes surtout plus conscients de leur apparence et de créer de nouveaux standards esthétiques ⁵².

Cet exemple concerne surtout l'aspect esthétique des personnes. Pour ce qui est de la coiffure féminine, beaucoup d'exemples peuvent être évoqués : dans les années 1920, Colleen Moore impose la coiffure à la garçonne, alors qu'au début des années 1940, Rita Hayworth, avec ses cheveux longs et ondulés, influence des millions de femmes. Le même phénomène est présent chez les hommes : les cheveux rebelles et longs de James Dean, au cours des années 1950, n'ont-ils pas impressionné bon nombre de jeunes hommes, particulièrement chez les premiers chanteurs de rock and roll ?

Le phénomène d'identification par le vedettariat peut même influencer des types d'idéologies. Le héros du film de guerre est courageux et intègre, et sert très bien la propagande du devoir à accomplir au cours de la Seconde Guerre mondiale. Peu avant, les jeunes parents rêvent à l'enfant idéal, représenté par la fillette vedette Shirley Temple. Le sociologue Everett C. Hugues nous apporte ce précieux témoignage des répercussions du phénomène du vedettariat, dans une petite ville du Québec :

Tôt dans la soirée, on fit un concours Shirley Temple. Plusieurs bambines d'environ quatre à neuf ans, vêtues et coiffées à la manière de la fameuse jeune étoile, se tenaient en ligne sur une estrade pour être examinées par les juges. (...) Les mères observaient avec orgueil et impatience ⁵³.

À Trois-Rivières, on n'hésite pas à se servir du patriotisme local dans ce phénomène d'identification par le vedettariat, comme le prouve ce délicieux canular :

Les Trifluviens qui vont applaudir la populaire actrice Janet Gaynor (...) ne savent sans doute pas que cette étoile avait fait une partie de ses études aux Trois-Rivières (...) En effet, le nom véritable de mademoiselle Gaynor est Mimi Gagnon, qui aurait fait ses études ici il y a peu d'années. Sa famille alla ensuite s'établir à Hollywood, et c'est là que Janet s'engagea pour la compagnie Fox

⁵² Suzanne Marchand, *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec : 1920-1939*, p. 34.

⁵³ Everett C. Hugues, *Rencontre de deux mondes : le crise de l'industrialisation du Canada français*. Trad. : Jean-Charles Falardeau, p. 345,

dont elle ne tarda pas à devenir une des vedettes (...) Est-ce que les Trifluviens avaient le pressentiment qu'ils admiraient une des leurs ? ⁵⁴

La visite de véritables actrices de cinéma à Trois-Rivières attire les foules. On sait peu de choses sur la venue de l'actrice Norma Shearer, d'origine montréalaise, à l'Impérial, le 10 novembre 1924. Mais, par contre, l'arrivée de Pauline Garon en sol trifluvien a été le véritable grand événement de l'été 1931. Actrice aujourd'hui totalement oubliée, dont on ne mentionne même pas le nom dans les livres sur l'histoire du cinéma au Québec, la jeune montréalaise Pauline Garon réussit là où des milliers d'autres ont échoué : tourner régulièrement à Hollywood. Entre 1920 et 1930, elle participe à quarante-sept films, surtout dans des rôles de second plan. À l'arrivée de chacun de ces films à Trois-Rivières, la publicité locale n'hésitait pas à souligner sa présence et la fierté qu'une des nôtres s'impose à Hollywood.

On ne sait trop ce qu'elle est venue faire à Trois-Rivières, sinon être présente sur la scène du Capitol, pour rencontrer ses admirateurs et signer des photographies. Pendant les deux semaines précédant son arrivée, le Capitol rappelle inlassablement la date du grand événement. L'actrice s'associe au magasin à rayons Fortin pour cette visite : <<Pauline Garon est arrivée à Trois-Rivières portant un manteau de Fortin. ⁵⁵>> Un long article résume sa carrière et on publie une lettre personnelle de la comédienne soulignant son empressement de venir à Trois-Rivières. On parle des gens qui l'ont hébergée, de ses projets, et l'actrice nous donne de précieuses informations sur le doublage de films

⁵⁴ *Le Nouvelliste*, 1 février 1930, p. 5. Le véritable nom de Janet Gaynor est Laura Gainor. Elle est née à Philadelphie et a complété ses études à San Francisco, en 1923.

⁵⁵ *Le Nouvelliste*, 27 juillet 1931, p.7.

américains en français. Et, bien sûr, sa visite est applaudie par le journaliste anonyme du

Nouvelliste :

Pauline Garon est dans nos murs depuis hier et déjà elle est apparue au Capitot deux fois. (...) Pour ceux qui l'ont connue autrefois, alors qu'elle habitait Montréal avec sa famille, Pauline Garon n'a pas changé. Petite et gracieuse, elle est demeurée très jolie et surtout (...) très aimable et très simple. (...) Heureuse de se retrouver parmi les siens, elle ne parle que du Canada, de notre province et aime répéter l'accueil chaleureux et sympathique dont elle fut l'objet à Montréal, à Québec et aux Trois-Rivières. Elle donnait une preuve de l'intérêt que notre ville suscitait chez elle, immédiatement après l'interview qu'elle accordait à notre représentant, lorsqu'elle le pria de lui faire visiter les coins les plus intéressants de la Cité de Laviolette. (...) Hier soir, le public trifluvien était-il heureux de saluer une compatriote et lui faisait-il un chaleureux accueil, se souvenant de celle qui sut les intéresser si souvent sur l'écran. (...) Les vedettes de l'écran, lorsqu'elles parviennent à se distinguer, jouissent-elles d'un prestige que plus d'un personnage éminent dans son pays envierait ⁵⁶.

Pauline Garon ne sera pas la seule actrice à venir à Trois-Rivières. Au cours des années de guerre, les françaises Simone Simon et Gaby Morlay, ainsi que Victor Francen, feront partie de la distribution de pièces de théâtres présentées au Capitot. Par la suite, Fernandel et Bourvil offriront leurs spectacles. Mais à chacune de ces occasions, c'est bel et bien comme des comédiens de cinéma qu'ils et elles sont présentés par la publicité.

En résumé, le vedettariat, entretenu par la publicité des salles de cinéma dans les journaux, contribue à forger des habitudes de consommation filmique chez la clientèle, tout en créant un phénomène d'identification. Il fait partie du jeu de la promotion et a certes contribué à l'immense succès des films sur le territoire du Trois-Rivières métropolitain.

2.4.2)- Le déroulement du spectacle cinématographique

Le public ayant été séduit par la publicité du journal, ou attiré par la présence de son acteur favori, il n'a plus qu'à se rendre à la salle pour assister au spectacle, qui varie

⁵⁶ *Le Nouvelliste*, 30 juillet 1931, p.7.

selon les différentes époques, tout en gardant certains points communs, dont le principal étant, bien sûr, le film.

Le prix d'entrée change selon les époques, mais l'augmentation maximale notée, sur cinquante années, n'est que cinquante-cinq sous. Le tableau suivant, établi selon des observations faites sur les publicités des salles trifluviennes, nous présente, en sous, les moyennes du prix d'entrée selon les décennies.

TABLEAU II			
PRIX D'ENTRÉE DANS LES SALLES DE CINÉMA DE TROIS-RIVIÈRES			
	MATINÉE	SOIRÉE	DIMANCHE
Années 10	10-15	20-25	---
Années 20	10-20	20-25-30	---
Années 30	25	35	35
Années 40	25-30	35-40	40
Années 50	35-40-50	50-60-75	60-75

SOURCE : Observations notées en dépouillant les journaux de Trois-Rivières

Les augmentations suivent l'aménagement des salles : des petits nickelodéons des années 1910 (Casino, Bijou), nous passons à des salles plus grandes (Impérial, Capitol), exigeant un coût plus élevé pour les employés, les assurances, l'administration et autres dépenses. L'augmentation des années 1930 est certes due à la crise économique, bien que le Palace, afin d'attirer le public, baissât le prix d'admission à vingt-cinq sous en soirée, offrant même des coupons de rabais dans *Le Nouvelliste*. Les prix demeurent à peu près les mêmes au cours des années 1940, mais celles de 1950 voient les augmentations les

plus notables, principalement parce que la plupart des salles ont connu une désaffection du public, comme nous le verrons plus loin. Ces prix peuvent aussi varier selon le spectacle proposé : à l'époque du muet, un film exigeant la présence d'un grand orchestre voyait le prix d'entrée majoré. Par exemple, le Gaieté demande cinquante et soixante-quinze sous d'entrée pour *The Birth of a Nation*, le 22 juin 1916, à cause de la présence de trente musiciens. Les représentations lors de jours fériés sont plus chères (L'Impérial exige cinquante sous pour le 31 décembre 1938) et le prix d'entrée pour tous les films québécois de la période 1945-54 était plus élevé (quatre-vingt sous pour *Un Homme et son Péché*, le 29 janvier 1949), les producteurs finançant une partie de leurs films à même les recettes dans les salles. Certains films de grande réputation commandent un prix de billet plus élevé, comme lors de la première de *Gone With the Wind* (soixante-quinze sous en soirée, et un dollar et treize sous en fin de semaine. On pouvait même commander des billets par la poste, pour ce grand événement), présenté au Capitol le 26 avril 1940. Au cours des années 1950, les prix ne cessent de monter et de baisser, signe indéniable des difficultés des salles. Le prix le plus élevé de cette époque, soixante-quinze sous, concerne surtout les films en cinémascope. Mais, règle générale, les prix affichés dans le tableau précédent sont ceux qui ont été demandés au public trifluvien. On peut considérer que le prix d'entrée a toujours été abordable. Par exemple, en 1930, un ouvrier de l'usine Canadian International Paper gagnait en moyenne soixante-dix-huit sous de l'heure ⁵⁷, alors qu'une salle de cinéma ne demandait que trente-cinq sous pour une soirée.

⁵⁷ Lynda Fortin, *op.cit.*, p. 75.

Une fois à l'intérieur, le client a droit à un spectacle dont le couronnement est toujours le film vedette. Comme amuse-gueule, il peut y avoir un numéro de vaudeville, un autre musical, un dessin animé ou un court métrage. Un point commun, entre les années 1910 jusqu'à la décennie 1950, est la présence de films d'actualités, qu'on surnommait avec délice, au début des années 1930, comme une <<gazette illustrée.>>

Les films de la fin du dix-neuvième siècle visaient à reproduire la réalité. Ainsi, des titres du catalogue Lumière de 1897 sont très révélateurs de cet aspect journalistique : lancement d'un navire, départ d'un transatlantique ou débarquement du congrès de photographie. En Angleterre, on tourne les funérailles de la reine Victoria, alors qu'aux États-Unis, on s'attarde à celles du président McKinley. Au Québec, Léo-Ernest Ouimet agit de la même façon : il tourne des sujets courts sur l'effondrement du pont de Québec, sur des congrès religieux et s'empresse de venir à Trois-Rivières quand la ville est détruite par un incendie, en 1908. En 1900, l'industriel français Charles Pathé prophétise : <<Le cinématographie sera le théâtre, le journal, l'école de demain ⁵⁸.>>

La firme Pathé est la première à créer un service d'actualités filmées, ceci dès 1908. Rapidement, le Pathé Journal ouvre des succursales dans la plupart des grandes villes européennes, avec chacune leur équipe de cinéastes pour tourner les grands événements du jour, comme des mariages, des enterrements, des inaugurations, des catastrophes, des rencontres sportives. Les vues animées ouvrent ainsi une nouvelle perspective de l'actualité journalistique, la rendant fascinante pour quiconque vivant éloigné des grands centres.

⁵⁸ René Jeanne et Charles Ford, *Le cinéma et la presse 1895-1960*, cité p. 184.

Ainsi, les guerres deviennent vite un sujet favori des foules du cinéma. Souvenons-nous de la présence à Trois-Rivières, en 1900, de la compagnie Waragraph, spécialiste des vues animées sur la guerre sud-africaine entre les Britanniques et les Boers. Une publicité du Gaieté insiste, avec vingt-deux petits encadrés intitulés <<La guerre>>, sur la présence de <<scènes dramatiques, pathétiques et émouvantes [des] grands champs de bataille d'Europe ⁵⁹>> Pour une large partie du public, on pouvait voir la guerre en photographies dans les journaux, mais le Gaieté nous la montrait en pleine action, bien que les films d'actualités du conflit européen fussent, en réalité, contrôlés par l'armée française pour fins de propagande. Au Canada, des films semblables sont tournés par le gouvernement fédéral, grâce au Canadian Government Motion Picture Bureau, créé en 1917.

En 1931, on comptait sept compagnies françaises se spécialisant dans les films d'actualité. Les États-Unis avaient depuis longtemps imité Pathé et ses confrères, particulièrement la compagnie Fox, et leur Fox Movietone, qui produiront les premières actualités sonores, quelques temps avant l'implantation du cinéma parlant. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les actualités américaines *March of times* font partie de la programmation régulière du Capitol et celles de l'Office National du Film (*En avant Canada*) sont distribuées par France-Film et sont vues par le public du Cinéma de Paris. En résumé, les actualités ont toujours été très présentes dans les salles de cinéma de Trois-Rivières. L'arrivée de la télévision est fatale à ces différentes compagnies : qui voulait voir, un mois plus tard, ce que la télévision nous montrait le soir même ? Graduellement, les actualités disparaissent des salles de cinéma, mettant fin à une époque

⁵⁹ *Le Courrier*, 31 décembre 1915, p. 2.

dans l'histoire du spectacle cinématographique. Il est intéressant de noter qu'au Québec, les films d'actualités devaient recevoir l'approbation du Bureau de Censure. Ainsi, le 1 mai 1938, une actualité sur l'Union soviétique, produite par Éclair-Journal, subit les foudres de nos censeurs : <<[Enlever] toute scène et référence à Moscou, au premier de mai à Moscou et scènes de Staline ⁶⁰>>

Aux actualités se juxtaposent et se confondent souvent les films documentaires. La frontière entre les deux est difficile à établir, les publicités des salles trifluviennes étant avares de détails concernant le contenu des actualités. Les documentaires ne sont jamais présentés sous ce nom. On dit souvent : <<Un film sur...>> Le documentaire semble être un phénomène issu du film sonore, du moins dans nos salles. On ne trouve aucune présence de ce qui pouvait être un documentaire à l'époque du muet. Au Canada, l'Office National du Film est créé en 1939 et ses productions seront présentées au Cinéma de Paris. Il faut aussi souligner que le gouvernement provincial avait son propre Service de Ciné Photographie du Québec, créé en 1941. La production de celui-ci, cependant, était la plupart du temps reléguée au circuit parallèle des salles paroissiales. Il en est de même pour les films documentaires des nombreux prêtres cinéastes qui sillonnaient le Québec au cours des années 1930 à 1960. Dans ce domaine, on compte une rare exception, alors que le Capitol diffuse, le 11 août 1934, un film d'Albert Tessier, tourné quelques semaines plus tôt sur l'arrivée de Laviolette à Trois-Rivières, la scène faisant partie des festivités du tricentenaire de la ville qui battaient alors leur plein.

En général, seuls les documentaires concernant le Québec sont mentionnés sur les publicités. Il y en a surtout eu au Cinéma de Paris, comme sur le défilé de la Saint-Jean-

⁶⁰ Archives nationales du Québec, fonds Régie du Cinéma, 1 mai 1938.

Baptiste de 1939 et sur différents sujets religieux (L'année sainte à Rome, le 17 mars 1953). Un fait unique à souligner, le documentaire de l'Office National du Film sur le couronnement de la reine Élisabeth II, en juin 1953, est proposé simultanément au Capitol, au Champlain, à l'Impérial et au Cinéma de Paris.

Un aspect fascinant du spectacle dans les cinémas de Trois-Rivières est la présence de vaudeville. La période d'or de ce type de divertissement dans les salles trifluviennes nous situe entre 1908 et 1936. Le terme utilisé alors, sur les publicités, est essentiellement <<Vaudeville>>, alors que le mot <<Burlesque>> sera de mise plus tard pour désigner l'aspect théâtral de ces spectacles.

Aux États-Unis, le burlesque se distinguait du vaudeville en désignant surtout un spectacle un peu osé de danseuses. Un bel exemple nous est apporté par une petite annonce du journal *La Presse*, où l'on voit un petit dessin d'une danseuse, avec le texte suivant : <<Burlesque brillant et léger, de l'animation et du piquant. Un bruyant soulèvement de lingerie et de rire ⁶¹.>> Le vaudeville, nous l'avons vu, se concentrait sur des numéros d'habileté issus du cirque (contorsionnistes, magiciens, etc.), du music-hall (chansons et musique) et du théâtre (sketches comiques). Au Québec, le vaudeville théâtral a aussi un aspect burlesque, puisque chaque troupe avait, en général, ses danseuses, jusqu'à leur disparition, au début des années 1930.

En novembre 1898, une troupe de vaudeville américaine s'installe à la salle de l'hôtel de ville pour présenter son spectacle de chant et de jongleurs, avec des vues animées incorporées entre chaque numéro. Cette juxtaposition entre les deux manifestations sera très longtemps monnaie courante. Le projectionniste ambulant Hilaire

⁶¹ *La Presse*, 9 septembre 1916, p. 12.

Lacouture ne vient-il pas à Trois-Rivières avec des comédiens ? Et les journaux de l'époque soulignent beaucoup plus la présence des acteurs de vaudeville que celle des films.

Au cours de la décennie 1920, le Gaieté et l'Impérial intègrent des spectacles de vaudeville à chaque soirée de cinéma. Malheureusement, on sait peu de choses sur ces manifestations, la publicité détaillant rarement leur nature, se contentant de les annoncer comme une <<Revue hebdomadaire.>> Une seule publicité, du Gaieté, présente une photographie du spectacle de vaudeville, alors que <<quatre jolies danseuses sauront récréer le public par leurs danses classiques. Leurs costumes sont magnifiques ⁶².>> Nous notons aussi la présence du vaudeville américain Radio-Keith-Orpheum au Capitol, le 17 décembre 1928. Que cachaient ces réclames anonymes de <<Revue hebdomadaire>> ? Combien de comédiens québécois se sont produits ici ? Dans son autobiographie, la comédienne Juliette Pétrie mentionne avoir fait ses débuts au Gaieté, en 1922, dans un sketch à trois personnages ⁶³. Et au cours de l'été 1930, Olivier Guimond fils s'est produit pour la première fois en public sur la scène de l'Impérial. C'est au début des années 1930 que la publicité locale est la plus généreuse pour les artistes de vaudeville des salles trifluviennes. Mais, avant tout, jetons un bref coup d'œil sur la teneur de leur spectacle.

Il y a trois périodes de l'évolution du burlesque-vaudeville au Québec : de 1914 à 1920, les numéros étaient en anglais ; entre 1920 et 1930, ils étaient bilingues (une initiative de la troupe Arthur Pétrie) ; enfin, pour la période 1930-45, les numéros sont

⁶² *Le Nouvelliste*, 5 mars 1927, p. 3.

⁶³ Juliette Pétrie, *Quand on voit tout ça!* p. 45.

entièrement en français. Par la suite, ce type de spectacle quitte les salles de cinéma pour se diriger vers les cabarets. Les comédiens se servent d'un canevas de base se terminant par un <<punch.>> Ils improvisent souvent le contenu du numéro, selon l'humeur du public. Ces courtes séquences étaient surnommées <<bits.>> On pouvait aussi y voir une pièce plus longue (trente minutes), ainsi que des chansons et des danses. Les thèmes du spectacle burlesque étaient puisés dans l'actualité. D'autres thèmes étaient des routines bien connues, la plupart du temps d'origine américaine, mais adaptées à la réalité du public d'ici, grâce, notamment, à l'emploi d'un langage miroir de la réalité. Henri Deyglun témoigne de cette particularité :

Les interprètes parlaient une langue franco-américaine qui avait cours dans les manufactures et sur les rues. C'était un « franglais » avant la lettre, à 50 % de jocal pour 50 % de slang (...) Les comiques du burlesque tiraient de leur baragouinage des effets comiques inouïs ⁶⁴.

Or, c'est précisément ce genre de spectacle qui alimente nos salles au cours des années 1930, bien que les artistes américains de vaudeville continuent de nous visiter. On peut les applaudir principalement au Rialto et à l'Impérial, mais très rarement au Capitol. Le Champlain sera la dernière salle à offrir ce genre de divertissement, mais il est difficile, dans son cas, de saisir la limite entre burlesque-vaudeville et les numéros de cabaret. Pour très bien comprendre ce que le public des salles pouvait voir lors de ces spectacles, le Palace devient incontournable.

Le Palace était-il plus une salle de burlesque qu'un cinéma ? Sur sa publicité, ces manifestations prennent davantage de place que les films. Dix-sept spectacles de vaudeville américain seront présentés au Palace, mais la salle offrira pas moins de cent sept représentations de burlesque québécois. De ce nombre, quatre-vingt-sept seront

⁶⁴ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, cité p. 34-35.

donnés par la troupe attitrée du Palace, composée cependant d'artistes montréalais. Cette troupe travaillait six jours par semaine (avec un congé le mercredi), présentait deux ou trois spectacles hebdomadaires différents, en plus d'un spectacle spécial le dimanche. L'embryon principal de l'équipe était composé de cinq comédiens, portant des surnoms diminutifs : Henri Durtall était Ti-Pit ; Marcel Dequoi Ti-Phonse ; Pierre Brayer Ti-Clain et la française Maude D'Arcy devenait Délima. La grande vedette de la troupe était Germaine Lippé, alias Fifine, qui, au même titre que Greta Garbo, aura droit à sa photographie sur les publicités du Palace. À cette équipe s'ajoutaient parfois le baryton Lionel Parent, le clown Al <<Bozo>> Beaumont, ainsi que des musiciens et chanteurs. De temps à autres, le gérant du Palace, Eddy Gélinas, se joignait à l'équipe, sous le surnom de Poléon.

La majorité de leurs spectacles étaient des comédies, bien qu'on trouve quelques mélodrames. Leur présence sera si coutumière au Palace que pendant les rénovations de la salle, après son incendie, la troupe sera accueillie à bras ouverts par l'Impérial. Les titres de leurs spectacles sont très révélateurs du public qui les applaudissait. Parmi les quelques perles, citons : *Donnes-z'y Poléon*, *J'va l'dire à m'man*, *Essaye à m'avoir*, *On y vas-ti?*, *Y'en a d'dans*, *Ti-Phonse fait 3 games*, *Move ton berlot*. On trouve aussi beaucoup de thèmes reliés à la famille : le père, la mère, le frère et la sœur, la vieille fille, le grand-père, et, bien sûr, la belle-mère (dans *On gèle la belle-mère*, *On dompte la belle-mère* et *Ma belle-mère est morte*). Certains thèmes sont reliés à la crise économique qui faisait alors rage : *On chôme pas*, *On déménage*. L'analyse complète des spectacles de la troupe, la façon dont ils étaient présentés sur les publicités, est un signe indéniable de la

clientèle populaire du Palace, et de celle des salles présentant ce type de spectacle ⁶⁵. Il serait étonnant de croire qu'une bourgeoise et son mari l'avocat se rendaient applaudir un spectacle intitulé *Move ton berlot*.

Ces spectacles étaient présentés après la bobine d'actualité, avant le premier film, à la fin de celui-ci, ou après le film vedette. La période 1930-36 est très révélatrice sur les spectacles de burlesque-vaudeville présentés en salles trifluviennes. Après, leur présence devient sporadique. Il est possible qu'ils aient été remplacés, de façon économique, par des dessins animés.

Ceux-ci sont absents des années 1920, mais seront très présents à compter des années 1930. Surnommées <<Caricatures animées>>, ces œuvres sont essentiellement de provenance américaine. Si l'on pense avant tout aux productions Disney et à celles des studios Fleischer (Popeye et Betty Boop), n'oublions pas que chaque firme hollywoodienne avait son département de dessin animé (par exemple, la Warner bros. introduit Bugs Bunny et la M-G-M mise sur Tom & Jerry).

Une autre facette du spectacle populiste des salles trifluviennes est la présence de concours d'amateurs. On en retrouve principalement à l'Impérial, au Champlain et au Palace. Ceux présentés à cette dernière salle permettent d'établir un lien entre la survivance d'un aspect de la culture traditionnelle paysanne en contexte urbain : le concours de giges. Il y en a aussi pour les chansons et les imitations. Cet aspect du spectacle cinématographique, aujourd'hui oublié, permettait la participation du public et certes une identification et un attachement envers une salle précise. On les retrouve

⁶⁵ J'ai consacré une étude à cette question, dans le cadre d'un travail au baccalauréat en histoire : *Le cinéma Palace : un lieu trifluvien de divertissement populaire au début des années trente*.

principalement au début des années 1930, puis ils font un retour au Champlain, au cours des années 1950 (il y a un concours d'imitateurs d'Elvis Presley, en février 1957).

Un autre aspect de l'implication des salles dans la vie locale se manifestait parfois par des parades de mode commanditées par des commerçants trifluviens (comme en octobre 1936 à l'Impérial, avec la collaboration de la maison Gascon), ou même un concours de beauté, alors que Miss Cap-de-la-Madeleine est élue sur la scène du Champlain, en janvier 1956. Le 15 juillet 1940 ⁶⁶, les quatre salles de cinéma de Trois-Rivières s'associent pour présenter des spectacles en vue de stimuler l'achat de bons de la Victoire pour encourager l'effort de guerre. À cette occasion, le Régiment de Trois-Rivières donne son concert de musique, et la plupart des participants sont des amateurs locaux, dont Fernand Désilets, <<le Maurice Chevalier trifluvien ⁶⁷>> La radio locale se servira aussi des salles de cinéma pour des événements, comme nous le verrons plus loin.

Faisant aussi partie d'un aspect méconnu du spectacle, les nombreux tirages étaient avant tout des stratégies pour attirer les foules. On les note surtout quand il y a l'ouverture d'une nouvelle salle (le Gaieté, le Madelon et le Champlain), et quand les salles se sont probablement vidées : à l'ère de la télévision dans la seconde moitié de la décennie 1950, et surtout au tout début de la crise économique des années 1930. Le Palace s'était fait spécialiste de ce type d'initiative, son responsable Alexandre Sylvio se surnommant lui-même, comme nous l'avons vu, <<Le roi des cadeaux.>> Fait significatif de cette époque difficile, il s'agit surtout de nourriture qui est en cause.

⁶⁶ Le slogan publicitaire de cet événement était : <<Aidez à écraser Hitler.>> *Le Nouvelliste*, 15 juillet 1940, p. 7.

⁶⁷ *ibid.*

Sylvio fera tirer pas moins de cent cinq jambons et trente poulets, sans oublier ses matinées pour dames, alors qu'il faisait tirer des pommes. On trouve aussi des prix en argent (généralement des billets de cinq dollars), des montres, des ensembles à vaisselle et des coutelleries et, parfois, des prix de grande valeur, comme des appareils de radio. Il faut souligner aussi les <<dix Sacré-Cœurs de 32 pouces de hauteur, coloriés à la main
68.>>

Avant de passer aux films, signalons que toutes les salles du Trois-Rivières métropolitain ont servi à des spectacles musicaux ou de théâtre, parfois en première partie d'un film. Outre les artistes prestigieux du Capitol, on a eu aussi droit à des artistes populaires (Marcel Martel, La Bolduc), des magiciens, des revues de music-hall, ainsi qu'à des spectacles mettant en vedette des artistes de la radio. Et, en général, à chaque Noël et à chaque jour de l'An, une grande revue de musique, de chant, de danse et de cinéma clôturait la saison.

Le public ayant été attiré par la publicité, après avoir payé son entrée, vu les actualités, le numéro de burlesque-vaudeville, le dessin animé ou les différents amateurs de la ville, il est enfin prêt pour la raison principale de sa sortie : le film. À l'époque du muet, il n'y a qu'un seul grand film à l'affiche, mais précédé de courts métrages, la plupart du temps comiques. Le programme double est un phénomène typique des années de la crise économique. Il sera en vigueur jusqu'au début des années 1970. Le premier film est, la plupart du temps, un moyen métrage (une heure) de série B, souvent un western ou une comédie. Toutes les compagnies hollywoodiennes produisaient ce type de

⁶⁸ *Le Nouvelliste*, 10 avril 1932, p. 7.

films et il y en avait même qui se spécialisaient dans ces réalisations (Monogram, Republic.)

Au cours des années 1910, la programmation change trois fois par semaine. Ce nombre diminue à deux fois, au cours des années 1920 (n'oublions pas que les films sont alors plus longs). Les années 1930 voient se stabiliser la programmation hebdomadaire. Un film reste à l'affiche une semaine, quitte à revenir dans une salle secondaire (le Rialto, particulièrement) ou pendant la saison morte de l'été. Il est très rare qu'un film, peu importe son prestige, tienne l'affiche plus d'une semaine (le premier, à Trois-Rivières, sera *The fire brigade*, qui a survécu deux semaines à l'Impérial, en janvier 1927). C'est au cours des années 1950 que les films sont retenus plus d'une semaine dans les différentes salles. Il serait naïf de croire que c'était par intérêt du public ; les salles se vidant, il faut plutôt déduire que c'était avant tout par raison économique, le changement de programme chaque semaine impliquant des coûts additionnels.

Avant de jeter un coup d'œil à la nature de ces films, il faut souligner un aspect important : la langue de ces productions. À l'époque du cinéma muet, la question ne se posait pas. Les courts films de la période 1896-1906 étaient réellement universels. Il était difficile de distinguer une production française d'une américaine. Les films ont commencé à avoir des intertitres lorsqu'ils sont devenus plus longs, vers 1907-1910. Les films américains, bien sûr, nous arrivaient avec des intertitres en anglais. À Trois-Rivières, comme partout ailleurs au Québec, la tradition du bonimenteur continuait. Ces gens, en plus d'expliquer au public le contenu des films, traduisaient les intertitres. Il est intéressant de noter que Léo-Ernest Ouimet créait lui-même ses propres intertitres,

souvent avec une langue pouvant plaire à son public, comme en témoigne le grand pionnier :

Pour le Québec, je francisais mes représentations au moyen du Stéréopticon. On choisissait (...) des titres qui, bien souvent, n'avaient rien à voir avec le titre original anglais. (...) De plus, j'ajoutais des « Fais-le souffert », des « Envoye! », des « Donne-z-y » et autres exclamations du genre, dans la langue du quartier. Et ça faisait rire les gens en apparaissant sur l'écran ⁶⁹.

Au cours des années 1920, plusieurs films arrivaient ici avec des intertitres en anglais, mais, par contre, il y en avait un grand nombre qui proposaient des <<titres en français>> (selon l'expression utilisée à l'époque) ou des intertitres en anglais et en français ⁷⁰. À Trois-Rivières, on en note dès 1922. En 1926, lors de la menace des producteurs américains de boycotter le territoire du Québec (à cause de la sévérité de la censure), le journaliste anonyme de *La Presse* note tous les emplois liés au cinéma qui jetteraient des milliers de personnes sur le pavé dont : <<les centaines qui sont affectées au travail de traduction des sous-titres ⁷¹>> Les films américains ne posaient alors aucun problème linguistique pour les francophones de Trois-Rivières, sans oublier qu'on peut se demander si l'art de la pantomime muette, alors à son zénith, avait réellement besoin d'explications brisant le rythme unitaire des images.

Mais, graduellement, le cinéma sonore s'impose, d'abord par les actualités de la Fox, puis grâce aux efforts de la Warner bros. et de son système Vitaphone : nous passons du film sonore *Don Juan* (1926) au film moitié parlant moitié sonore *The Jazz singer* (1927) au premier film entièrement parlant *The lights of New York* (1928). Cette

⁶⁹ Léon H. Bélanger, *op.cit.*, cité p. 69.

⁷⁰ Dans son *Histoire générale du Cinéma au Québec*, (*op.cit.*) Yves Lever prétend le contraire, en page 43 : <<Très rarement ce cinéma est-il présenté avec des intertitres bilingues : encore plus rarement avec des intertitres français.>> Il semble bien que Lever ait fait un échantillonnage dans des journaux de Montréal, où il y avait beaucoup de salles dirigées par des anglophones. Il n'y avait alors pas lieu de présenter des films américains avec des intertitres français.

⁷¹ *La Presse*, 17 avril 1926, p. 1.

révolution émerveille les Américains, mais n'est pas sans inquiéter les pays non-anglophones. Un directeur des établissements Pathé témoigne :

Le film parlé pourra se développer aux États-Unis parce que les pays de langue anglaise possèdent un nombre d'écrans suffisants pour l'amortissement des productions, mais, naturellement, ces films ne pourront pénétrer dans les autres pays ⁷².

À l'époque, cette question était sérieuse, menaçant et inquiétant de nombreux propriétaires de salles au Québec. Le passage du film muet au film sonore impliquait de nombreux investissements techniques (un nouveau projecteur, avant tout) ou physiques : souvenons-nous que l'Impérial a dû faire poser un tapis sur son plancher pour amortir le bruit des pas. Aux États-Unis, les immenses palaces de cinéma se sont presque tous avérés inappropriés au film parlant, leur acoustique étant excellente pour un grand orchestre, mais abominable pour les petites enceintes sonores du temps.

La nouveauté du film sonore en valait sûrement la peine. À Trois-Rivières, les salles s'adaptent très rapidement. Le Gaieté est la première salle à faire une démonstration de cinéma sonore, le 14 septembre 1925, avec des actualités (probablement celles de la Fox). Tous les premiers films parlants sont présentés en 1929. D'abord à l'Impérial, le 26 avril, avec *Submarine*, de Frank Capra; puis au Capitol, le 10 juin 1929 avec *The singin' fool* mettant en vedette Al Jolson, et, enfin, au Gaieté, le 13 décembre, avec *Our modern maidens*, avec Joan Crawford. Le Palace, pour sa part, est tout de suite équipé pour le cinéma sonore, bien qu'il persiste, un certain temps, à présenter des films muets. Une de ses publicités pour un de ces films, *Sundown*, est très significative, puisqu'on le décrit comme <<Une vue comme autrefois ⁷³>>, sous-

⁷² *La Revue Populaire*, octobre 1928, p. 7.

⁷³ *Le Nouvelliste*, 16 mai 1932, p. 7.

entendant que tout le monde pouvait la comprendre. Car, on l'a vu, les films sonores américains sont arrivés ici dans leur langue d'origine. On ne pouvait alors imaginer ville plus francophone que Trois-Rivières : en 1931, on comptait 1 825 citoyens anglo-saxons, 449 parlant une autre langue, et 33 176 s'exprimant en français ⁷⁴. Cette population francophone, souvent peu scolarisée, pouvait-elle vraiment comprendre les dialogues des films américains ? Cette situation, combinée au début de la crise économique, a-t-elle provoqué une désaffection du public de nos salles ? Malheureusement, il n'existe aucune statistique pour le prouver, mais des signes extérieurs semblent corroborer cette théorie : l'apparition du programme double et des comptoirs de rafraîchissements dans les salles, les tirages, les concours d'amateurs et la présence de vaudeville-burlesque québécois sont des initiatives de survie, afin que la clientèle ne fuit pas les salles à cause des films en anglais.

Il ne faut cependant pas croire que Hollywood ait été insensible à ses différentes clientèles de langue étrangère. Paramount ouvre à Joinville, près de Paris, un studio dans le but de produire simultanément des films en différentes langues européennes. L'expérience sera désastreuse, tant financièrement qu'artistiquement (beaucoup de ces films viendront à Trois-Rivières, comme nous le verrons). Dans ses studios, la M-G-M tente brièvement une expérience semblable et des acteurs français sont dépêchés sur les lieux (le réalisateur Claude Autant-Lara y fait ses débuts). La solution du doublage paraît techniquement hasardeuse, bien qu'Hollywood soit tenté par cette expérience. Selon Jacques Portes :

⁷⁴ Guy Trépanier et Richard Cossette, *op.cit.*, p. 49.

Cette tentative éphémère montre à quel point les producteurs sont disposés à prendre des risques pour ne pas perdre un marché prometteur. Ils ont compris dans la période précédente toute l'importance de l'internationalisation du cinéma pour y renoncer ⁷⁵.

L'actrice montréalaise Pauline Garon participe à certains de ces doublages. À l'occasion de sa visite au Capitol, le journaliste anonyme du *Nouvelliste* donne un aperçu du travail difficile de mademoiselle Garon :

On a déjà commencé (...) à employer ce système qui consiste à enfermer l'artiste dans une boîte sonore où sur un minuscule écran apparaît et joue un artiste ne parlant pas sa langue. Ce n'est qu'en se guidant sur le mouvement des lèvres que l'artiste suit et traduit au fur et à mesure la pièce. (...) On se demande à bon droit comment un artiste (...) peut arriver à donner les accents voulus à certains passages pathétiques alors qu'il est seul dans une boîte quelconque, où il ne saurait rencontrer l'ambiance, ni le milieu, ni l'aide nécessaire pour interpréter avec conviction une pièce ⁷⁶.

La France, de son côté, double aussi des films de langue étrangère. Un décret gouvernemental protectionniste de 1933 limite cependant à cent quarante le nombre de films étrangers pouvant être synchronisés annuellement. Comme la France s'occupe de ces versions, Hollywood abandonne l'onéreuse aventure. L'industrie américaine avait eu le temps de se rendre compte que le public francophone se rendait quand même voir ses films, peu importe l'utilisation de l'anglais.

Les films américains doublés en France sont très peu nombreux à être présentés à Trois-Rivières au cours des années 1930-45. Et il n'est pas certain qu'ils sont bien accueillis, comme le laisse deviner cette remarque publicitaire : <<Le théâtre Impérial présente toujours des vues françaises authentiques, et non des traductions de vues américaines ⁷⁷.>> Cette remarque fait sans doute écho à de nombreuses tentatives publicitaires pour laisser croire que les films de Maurice Chevalier, alors employé de la Paramount hollywoodienne, étaient des films français. La même remarque est aussi vraie

⁷⁵ Jacques Portes, *op.cit.*, p. 316.

⁷⁶ *Le Nouvelliste*, 30 juillet 1931, p. 7.

⁷⁷ *Le Nouvelliste*, 12 mars 1932, p. 7.

dans le cas de l'actrice Claudette Colbert, native de France mais faisant carrière à Hollywood.

Pour ce qui est du sous-titrage, il s'agit avant tout d'une technique très peu utilisée et qui ne prendra son essor qu'avec la venue des ciné-clubs dans les années 1950. On ne retrouve à Trois-Rivières que deux films sous-titrés au cours des années 1930 : *Et demain*, avec Margaret Sullivan, présenté au Rialto le 9 avril 1938, ainsi que la première tentative, *King Kong*, proposée par le Capitol. La publicité de ce film informe ainsi le public de cette technique : <<Spécial! Des titres français surimprimés d'un bout à l'autre du film racontent l'histoire au complet ⁷⁸.>> Et, pour l'anecdote, signalons que le Capitol, en octobre 1938, présente le film français *Mayerling* sous-titré en... anglais !

Les premiers distributeurs de films français au Québec sauront utiliser beaucoup cette question linguistique, en faisant même une véritable croisade patriotique. Mais, en majorité, le public trifluvien se rend alors voir ses films américains en anglais, situation qui changera après la guerre. Cette fois, c'est de nouveau Hollywood qui se lance dans le doublage. Ces films seront même distribués au Québec avant la France, surtout par Odeon Theatres, fondé par N.L.Nathanson, ancien employé de Famous Players. Cette compagnie propose les premiers films anglo-saxons doublés présentés à Trois-Rivières, à la salle indépendante de l'Impérial. Il s'agit, la plupart du temps, de succès des années 1930. Progressivement, les films deviennent plus récents, mais la période entre la sortie d'un film américain en anglais et sa version doublée en français est souvent très longue, de deux à trois ans. Ainsi, le film à succès *The bridge of the river Kwai*, de 1957, est-il

⁷⁸ *Le Nouvelliste*, 19 avril 1933, p. 7.

présenté en français en 1960, annoncé par le Madelon comme <<le film de l'année ⁷⁹>>

O.J.Firestone fait remarquer :

Le public francophone éprouve un certain ressentiment à l'égard de ce traitement de seconde zone qui (...) oblige à voir la version originale anglaise, puisqu'il faudra encore attendre plusieurs mois avant que le film paraisse dans une salle secondaire comme un film de reprise. Après un laps de temps aussi long, le film, qui n'est déjà plus à la mode, a perdu toute originalité et tout l'intérêt qu'il pouvait avoir à l'origine ⁸⁰.

Cette observation de Firestone, bien que datant de 1976, paraît tout de même valable pour la situation vécue par les amateurs de cinéma de Trois-Rivières au cours de la période 1946-1962. La nouvelle salle du Champlain, désireuse d'obtenir du succès, n'attend pas les doublages et présente immédiatement les versions d'origine des grands succès hollywoodiens. Il en sera de même pour le Capitol, jusqu'en 1956. L'arrivée de films doublés nuira à la présence du film français au Cinéma de Paris de Trois-Rivières, bien que le distributeur France-Film ait profité de l'émergence de cette technique pour importer à rabais un grand nombre de films italiens, mexicains et espagnols. Le tableau suivant, patiemment constitué à partir des recherches de l'auteur de ce travail, nous montre l'évolution de la présentation de films anglo-saxons doublés en français dans les salles du Trois-Rivières métropolitain. Nous y constatons que l'Impérial a été la première salle à proposer de façon constante des films doublés, et que l'année 1957 montre une généralisation du phénomène, cette année marquant une nette régression dans la popularité du cinéma : par exemple, à Trois-Rivières, nous passons de 882,000 entrées en 1956 à 768,000 en 1957 ⁸¹. Le même phénomène est observable pour le Québec entier :

⁷⁹ *Le Nouvelliste*. 18 juin 1960, p. 23.

⁸⁰ O.J. Firestone, <<Problèmes particuliers au Québec en matière de distribution cinématographique>>, *Sociologie et Société*, p. 63

⁸¹ Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, tableau 39.

nous passons de 35,724,000 en 1956 à 32,412,000 en 1957 ⁸². Le film doublé est donc un appel au public pour revenir dans les salles, mais comme les statistiques des années suivantes montrent que la baisse de popularité se poursuit, ceci laisse deviner que la langue des films avait peut-être moins d'importance que pensé, ou, tout simplement, que les gens avaient mieux à faire pour se distraire au cours des années 1950.

TABLEAU III
FILMS ANGLO-SAXONS DOUBLÉS EN FRANÇAIS

	CAP	IMP	RIA	CHA	MAD	CDP
1946	0	13	0	---	---	0
1947	1	23	3	0	7	0
1948	0	36	1	7	2	0
1949	0	67	1	2	12	0
1950	0	53	0	0	26	0
1951	0	82	54	1	66	0
1952	0	91	86	4	59	0
1953	0	89	87	0	59	0
1954	0	92	90	1	61	0
1955	0	94	95	0	65	1
1956	0	96	64	3	63	0
1957	71	96	78	10	87	2
1958	74	84	72	13	70	0
1959	77	80	87	19	65	9
1960	73	74	68	17	68	0
1961	85	73	1	13	66	2
1962	84	67	51	14	66	1
TOT	465	1 210	838	104	841	15

SOURCE : Dépouillement du journal Le Nouvelliste

Les films présentés dans les salles du Trois-Rivières métropolitain sont en grande majorité américains, surtout entre 1920 et 1955. Il y a là une domination écrasante, dont les élites des différentes époques s'offusqueront. Pour la période 1932-62, il n'y aura que

⁸² *ibid.*, tableau 38.

la semaine du 13 janvier 1962 où aucune salle ne présentera de film américain. Au début du vingtième siècle, malgré une industrie du cinéma très bien organisée, les Américains ne s'imposent pas plus que la France ou l'Angleterre sur le marché canadien. Nous avons vu précédemment que c'est pendant la Première Guerre mondiale que le cinéma américain s'incruste mondialement, profitant des déboires des studios européens, en panne d'activité à cause du conflit. Comme il ne se tourne presque pas de films durant la guerre, les Américains exportent les leurs après le conflit. Jacques Portes note : << Sous l'effet de ces mouvements, dès août 1917, la production du cinéma américain représente 95% de celle du monde; trois ans auparavant, elle en atteignait seulement la moitié ⁸³.>>

Dès lors, l'ascension est irrévocable et le Hollywood naissant prendra tous les moyens pour imposer ses films. Au Canada, ceci se manifestera par la prise de contrôle par Famous Players, en 1920, d'une chaîne de salles de cinéma et de distribution canadienne : Allen's Film Theatres. Famous Players Canadian, filiale de la compagnie américaine, qui, depuis 1919, avait déjà acheté des circuits de salles et de distribution aux États-Unis, présentera alors l'image d'une compagnie monopolisatrice, écrasant les quelques rares compétiteurs qui tentaient de lui faire face. En 1936, Famous Players possède deux cent soixante-dix-sept salles au Canada ⁸⁴, et distribue tous les films produits à Hollywood. Comme ces films sont imposés dans les salles dont ils sont propriétaires ou avec lesquelles ils font affaire, la venue de films autres qu'Américains était impossible. Ce monopole est très visible à Trois-Rivières dans le cas des salles Capitol et Gaieté-Rialto. L'indépendante Impérial s'associe à Famous Players pour

⁸³ Jacques Portes, *op.cit.*, p. 191.

⁸⁴ Douglas Gomery, *Hollywood : l'âge d'or des studios*, Trad : Charles Tatum Jr., p. 41.

différentes périodes, mais cette liberté leur permettra de présenter des films français dans les années 1930 et d'introduire de façon régulière les films anglo-saxons doublés après la Seconde Guerre, grâce à Odeon Theatres (Famous Players ne contrôlait pas ce type de films). Les cas du Madelon et du Champlain sont plus particuliers, ayant ouvert leurs portes précisément à l'époque où le monopole de Famous Players s'ébranle. Ces salles auront donc l'opportunité d'établir leur programmation en se servant de différents distributeurs.

Cet âge d'or hollywoodien, surnommé <<le système des studios>>, prend naissance suite aux initiatives monopolisatrices de Famous Players et de sa maison mère Paramount. Il s'agissait, pour les studios, de contrôler de façon absolue les trois principaux aspects du spectacle cinématographique : la production de films, la distribution, et les salles. Cinq compagnies y arrivent : Paramount, M-G-M, Fox, RKO et Warner bros. Trois autres firmes, sans avoir autant de pouvoir – notamment dans leur réseau de salles – fonctionnaient à un niveau similaire : Universal, Columbia et United Artists. Enfin, certaines compagnies, ne contrôlant que l'aspect production, se contentent des miettes et se spécialisent dans les films de première partie de programme et dans les films à épisodes. Il y a eu plusieurs, mais les plus réputées demeurent Republic, Monogram et Eagle Lion.

Ce système se reflète très bien à Trois-Rivières, particulièrement au cours des années 1930 : Famous Players réserve les films de qualité des cinq géants à sa salle prestigieuse du Capitol, alors que la production des trois plus petites compagnies et des indépendantes ne passe qu'au Rialto. L'Impérial pige de gauche à droite, mais il semble qu'elle avait une entente avec Famous Players pour les productions de la Warner bros.

Douglas Gomery trace un portrait très réaliste du système des studios, détruisant ainsi le mythe hollywoodien comme capitale mondiale du cinéma :

L'intérêt excessif pour la production (...) a focalisé l'attention sur Hollywood, jusqu'à en faire abusivement le centre du monde cinématographique, alors que tout au long de l'ère des studios les administrateurs et les dirigeants ont tiré toutes les ficelles depuis New York. Chaque année, c'est à New York qu'on décidait quelle quantité d'argent pouvait être consacrée à la production, et en fonction de ces contraintes, les *executives* hollywoodiens étaient chargés de soulever l'enthousiasme du public. Les patrons new-yorkais, dans leur volonté d'amener la fréquentation plus haut, ont régulièrement tenté de décourager les producteurs d'expérimenter ou d'innover : leur objectif était de proposer au public un produit stable et labellisé ⁸⁵.

Selon ce principe, les films d'Hollywood innoveraient très peu. Ils proposent surtout une formule gagnante, éprouvée depuis longtemps et applaudie par le public. Le système des studios s'inspire du procédé de productions des usines automobiles Ford. Il s'agit d'un véritable travail à la chaîne, qu'on peut résumer avec simplicité : le scénariste écrit une histoire, acceptée par un producteur, celui-ci engage un réalisateur ainsi que les acteurs et actrices, un monteur, un décorateur, une équipe technique : le produit film étant terminé, il passe entre les mains des publicistes, qui le refilent aux distributeurs, avant d'arriver sur l'écran des salles, qui elles-mêmes appartiennent à l'une des firmes. Les statistiques suivantes illustrent cette méthode : en 1938, Hollywood emploie deux cent quatre-vingt-cinq mille personnes, dont 10 % dans les studios, 4 % dans la distribution et le reste dans l'exploitation (ce qui illustre que c'est principalement avec leurs salles que les grands studios ont fait fortune). Chaque studio a cent cinquante acteurs sous contrat (système du vedettariat) et environ quatre cents en réserve. Il y a deux cent quarante-six réalisateurs sous contrat, avec quatre cents assistants. Il y a sept cents scénaristes, six cent cinquante cameraman, deux cent dix musiciens et quarante chorégraphes ⁸⁶. La

⁸⁵ *ibid.*, p. 171.

⁸⁶ Jacques Portes, *op.cit.*, p. 324.

production américaine est écrasante. Par exemple, en 1935, il se réalise cent quinze films en France, cent vingt-trois en Allemagne, vingt en Italie, mais cinq cent trois aux États-Unis. La Seconde Guerre mondiale profite encore plus à Hollywood : en 1944, il se produit vingt-deux films en France, soixante quinze en Allemagne, treize en Italie, et quatre cent trente aux États-Unis ⁸⁷.

Cette machine bien huilée avait-elle des failles ? Certes ! Dès 1938, le gouvernement de Franklin D. Roosevelt intente un procès anti-trust aux huit grandes compagnies de Hollywood. Il leur est reproché ce contrôle absolu (production, distribution, exploitation) empêchant la libre concurrence. En 1940, les parties concernées signent un accord à l'amiable. En août 1944, le gouvernement relance la procédure juridique et demande aux compagnies de se défaire de leurs réseaux de salles. Le 25 juillet 1949, la Cour suprême donne raison au gouvernement : les studios sont priés de vendre leurs salles. Ceci aura un effet immédiat sur Hollywood : les acteurs et actrices ne signent plus de contrats les liant à une compagnie et les producteurs ont enfin la liberté de prendre plus de risques dans leur choix de scénarios. Ce décret a des répercussions au Canada. Famous Players n'étant plus monopolisateur dans la distribution, il y a alors floraison de petites compagnies pour offrir des films aux salles. Celles-ci ne sont plus obligées de passer ce que Famous Players leur envoyait. L'Impérial, le Champlain et le Madelon proposent alors une programmation plus diversifiée, où s'introduisent les productions italiennes, mexicaines, espagnoles, allemandes et françaises. Le Capitol, si longtemps lié à Famous Players, propose enfin des films français. Mais cette diversification nuira à la salle du Cinéma de Paris, comme nous le verrons plus loin.

⁸⁷ René Prédal, *La société française à travers le cinéma (1914-1944)*, p. 114.

Avant cette fin de l'âge d'or des studios hollywoodiens, les films autres qu'américains (en omettant les films français) avaient peu de chances d'être vus par le public trifluvien. Ceux de Grande-Bretagne sont très peu présents, les seuls à y être proposés sont ceux qui ont été préalablement acceptés par les compagnies hollywoodiennes. C'est le même cas pour les films allemands des années 1920 (par exemple, le *Métropolis* de Fritz Lang viendra au Capitol, le 9 juillet 1928, portant l'inscription <<A Paramount's release.>>) Devant ce géant, les films canadiens n'ont aucune chance au Québec. Car la production canadienne anglaise, bien que très mineure en comparaison à celle d'autres pays occidentaux industrialisés, a bel et bien existé entre 1920 et 1960. Mais comme ces films n'étaient pas acceptés par Hollywood, ils étaient condamnés à être vus par les villes avoisinantes de leur centre de production. Sauf erreur, il n'est venu qu'un seul film canadien-anglais à Trois-Rivières au cours de cette période : *The man from Glengarry*, présenté au Gaieté le 26 janvier 1923, probablement parce que la Canadienne française Pauline Garon était en vedette.

Pour ce qui est du contenu de ces films américains vus par la population du Trois-Rivières métropolitain, ils offrent des points communs avec les films français, du moins par leurs sujets : comédies romantiques, drames historiques ou prestigieux, films à costumes, de guerre, d'aventure, productions destinées aux enfants ou aux adolescents, comédies musicales (on disait plutôt <<opérettes>> pour les films français), comédies de boulevard, films policier, adaptations de pièces de théâtre classiques, drames sociaux, films pour le public féminin, œuvres d'épouvante, les films à épisode, les séries B, ainsi que des œuvres répondant à certaines vagues des différentes décennies : le film de gangster des années 1930; le <<film noir>> des années 1940 et, enfin, les films de

l'Antiquité romaine, si populaires au cours des années 1950. En réalité, un seul genre de cette production était exclusivement américain : le western. L'idée de discuter longuement sur les messages universels ou typiquement américains de ces films serait ici vaine, et ce n'est pas le propos de cette étude. Ceci n'empêche pas que Hollywood avait beaucoup en commun avec les films de France, tant par les sujets abordés que la façon de les commercialiser : d'un côté comme de l'autre, une publicité efficace et un bon système de vedettariat ont réussi à attirer les foules et à créer, chez une population canadienne-française, une nouvelle perception de la culture nord-américaine ou française, qui deviendra vite le cauchemar des élites locales, craintive de la dénationalisation.

2.4.3)- Le public

Des notions à propos du public de cinéma ont été présentées dans le premier chapitre. Les observations suivantes concernent plus spécifiquement le public du Québec et de Trois-Rivières, se concentrant sur les réactions de ce public, sur sa fréquentation des salles et sur ses caractéristiques sociales.

La découverte des vues animées par les gens d'ici a certes provoqué des réactions semblables à celles du public international. Le chroniqueur Raoul Labrosse, de Sainte-Thérèse, nous laisse une courte phrase significative de la réaction du public, lors de la tournée de l'Historiographe de 1900 : <<Un long murmure s'élève de l'assemblée, des yeux démesurément agrandis, des têtes plus ou moins allongées ⁸⁸>> Ce commentaire est le seul trouvé présentant une réaction imagée, les journalistes de l'époque se contentant de généralités un peu incolores, comme dans le cas de la première représentation de cinéma à Trois-Rivières : <<Il y a foule tous les soirs.(...) Chacun s'empresse d'aller admirer les

⁸⁸ Serge Duigou et Germain Lacasse, *Marie de Kerstrat : l'aristocrate des vues animées*, cité p. 79.

splendides vues animées (...) et chacun en revient enchanté.⁸⁹ >> En 1909, lors d'une représentation du Lacouturoscope, on parle d'une <<affluence considérable.⁹⁰>> Ces minces indications tendent surtout à prouver que le public répond très bien aux différents spectacles de projection.

Une foule assistant à un spectacle, étant constituée d'individus de toutes classes et de toute éducation, peut parfois avoir un mauvais comportement. Cependant, pour un public n'assistant pas à une représentation, les mauvais mots d'un journaliste peuvent faire naître des préjugés. La visite de 1904 de l'Historiographe à Trois-Rivières n'est pas sans causer quelques remous :

Dans les galeries, il y avait des individus qui s'amusaient à cracher sur les spectateurs du parterre. (...) Ces mal élevés ont été rappelés à la bienséance (...) et on les a prévenus qu'une autre fois ils ne s'en tireront pas sans punition sévère ⁹¹.

Au cours du même séjour, une partie du public bèle quand il voit des moutons sur l'écran, dans une séquence des Rois Mages. Le vicomte d'Hauterives a cru bon d'intervenir pour remettre les voyous à l'ordre : <<Je suis heureux de constater que toutes les bêtes ne sont pas sur le tableau.⁹² >> Hilaire Lacouture rencontre des problèmes semblables en 1907 : <<Mercredi soir, quelques individus (...) ont cru devoir interrompre une déclamation de M.Alarie [le bonimenteur] (...) Ces personnes devraient (...) faire tout en leur pouvoir pour que l'auditoire ignore leur présence à ces soirées ⁹³.>> Ces attitudes incontrôlables grandissent avec la popularité du cinéma. Lors de l'ouverture du Classic, en 1918, la salle met en garde les indésirables : <<La direction se

⁸⁹ *Le Trifluvien*, 20 novembre 1896, p. 5.

⁹⁰ *Le Nouveau Trois-Rivières*, 26 août 1909, p. 4.

⁹¹ *Le Trifluvien*, 11 novembre 1904, p. 4.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Le Trifluvien*, 7 juin 1907, p. 8.

réserve le droit de refuser l'entrée au théâtre à qui que ce soit si elle croit devoir le faire pour le bien-être de tous ⁹⁴.>> Cet avertissement du Classic sous-entend que les salles de Trois-Rivières ont pu recevoir, à l'occasion, un public inconvenant. Il est assez rare, par la suite, de retrouver des commentaires semblables sur le public de cinéma, ce qui ne signifie pas qu'il était devenu plus courtois. Les images appelant des émotions, il était normal que le public réagisse par des cris de toute nature.

En 1952, le journaliste Roland Côté, du *Le Canada*, s'étonne des réactions passionnées des spectateurs assistant à une représentation du mélodrame québécois *La petite Aurore, l'enfant martyre*, description faisant penser à celle du public vu dans le film *Cinéma Paradiso* :

Le public joue aussi bien que les interprètes. Il pleure, il crie, il proteste, il traite le mari de la marâtre d'imbécile parce qu'il n'est pas assez intelligent pour découvrir le mal qu'on fait à Aurore. Il applaudit quand Jeanette Bertrand prend sur elle d'aller avertir le curé et quand la belle-mère est condamnée à être pendue par le cou ⁹⁵.

L'écart d'années entre cette remarque de 1952, et celle notée précédemment sur le bèlement de l'Historiographe, en 1904, donne une nette indication que le public de cinéma du Québec a souvent réagi avec émotion aux images des films. Les éclats de rire, de Chaplin à Jerry Lewis en passant par Fernandel, ont toujours été présents, tout comme les larmes accompagnant les mélodrames de Joan Crawford ou de Gaby Morlay. La remarque suivante de Alban Janin, président de France-Film, indique l'importance de la popularité de cinéma, et son point de non-retour dans un monde privé d'images animées :

Le cinéma est aujourd'hui entré si complètement dans nos mœurs, occupe une place telle dans nos habitudes, que, s'il devait tout à coup disparaître, nous resterions à coup sûr désemparé. En effet, dans les populations urbaines (...) rares sont ceux qui ne vont pas au cinéma chaque semaine, et combien de jeunes gens, jeunes filles et femmes le fréquentent encore plus souvent ⁹⁶.

⁹⁴ *Le Trifluvien*, 23 août 1918, p. 8.

⁹⁵ Pierre Véronneau, *Le Cinéma de l'époque duplessiste*, cité p. 112.

⁹⁶ Alban Janin, <<Notre américanisation par le cinéma>>, p. 69.

Les chiffres de fréquentation manquent pour le Québec des années 1930, mais il n'y a aucun doute qu'ils sont semblables à ceux observés aux États-Unis, alors que la crise économique provoque une baisse de fréquentation et que plusieurs grandes compagnies hollywoodiennes, particulièrement la Paramount, sont près de la faillite. Le tableau suivant montre la croissance nette de la popularité du cinéma au Québec et à Trois-Rivières au cours des années 1940, plafonnant dans la première moitié de la décennie 1950, avant d'entreprendre une chute, qui ne fera que s'accroître jusqu'à la fin des années 1970. Il faut noter que les chiffres pour Trois-Rivières excluent les deux salles de Cap-de-la-Madeleine et ne concernent que les projections en salle commerciale.

TABLEAU IV
FRÉQUENTATION ANNUELLE AU QUÉBEC ET À TROIS-RIVIÈRES

Année	Québec	Trois-Rivières
1939	29 486 000	503 000
1940	31 444 000	535 000
1941	33 026 000	593 000
1942	37 301 000	640 000
1943	41 276 000	718 000
1944	42 631 000	765 000
1945	43 720 000	821 000
1946	47 133 000	991 000
1947	48 860 000	1 004 000
1948	50 776 000	953 000
1949	55 589 000	1 001 000
1950	54 688 000	957 000
1951	55 811 000	995 000
1952	58 761 000	1 064 000
1953	55 616 000	1 056 000
1954	46 742 000	923 000
1955	38 439 000	765 000
1956	35 724 000	882 000
1957	32 412 000	768 000
1958	31 134 000	667 000
1959	26 765 000	581 000
1960	23 319 000	544 000
1961	23 316 000	488 000
1962	22 700 000	427 000

SOURCE : Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, Tableau. 38 et 39

Ce tableau révèle facilement que la fréquentation trifluvienne des salles progresse et régresse au même rythme que celui du Québec. La progression rapide notée dans les années suivant 1946 se reflète beaucoup en Mauricie, alors que plusieurs petites municipalités, certaines même des villages, ouvrent leur propre salle, comme indiqué par le tableau suivant, établi suite à des recherches personnelles.

<p>TABLEAU V</p> <p>OUVERTURE DE SALLES EN MAURICIE</p>		
VILLE OU VILLAGE	NOM DE LA SALLE	OUVERTURE
Louiseville	Royal	Février 1946
Sainte-Anne-de-la-Pérade	Plaza	Février 1947
Saint-Tite	Rhéo	Février 1947
Grand-Mère	Palace	Février 1948
Nicolet	Gala	Février 1948
Gentilly	Genty	Novembre 1951

SOURCE : Dépouillement du journal Le Nouvelliste

Il existe peu de notes substantielles sur l'âge de fréquentation du public. Le tableau suivant a été réalisé à partir des naissances à Trois-Rivières et Cap-de-la-Madeleine, et les chiffres qu'ils présentent sont ceux des gens atteignant l'âge de fréquentation de seize ans à l'année désignée. Il faut cependant souligner la limite de ce tableau, puisqu'il ne considère pas les décès de ces enfants, ni ceux et celles ayant pu déménager de leur ville natale, sans compter certains faits empêchant ces jeunes de fréquenter les salles (par

exemple, un handicap physique, ou des études en pensionnat). Nous pouvons surtout noter qu'une croissance du nombre de ces clients potentiels est observable pour les années 1954-59, juste au moment où le taux de fréquentation chute au Québec et à Trois-Rivières. Ceci permet de constater que les adolescents de l'époque avaient mieux à faire que de se rendre au cinéma, que les films étaient moins importants pour eux, car ils avaient sous la main d'autres formes de loisirs (télévision, camps de vacances, etc.) qui n'existaient à peu près pas pour les générations précédentes.

TABLEAU VI
NOMBRE DE PERSONNES ATTEIGNANT L'ÂGE DE
FRÉQUENTATION DE 16 ANS DANS LE TROIS-RIVIÈRES
MÉTROPOLITAIN

1942 : 1 657	1952 : 1 380
1943 : 1 769	1953 : 1 348
1944 : 1 885	1954 : 1 429
1945 : 1 652	1955 : 1 491
1946 : 1 707	1956 : 1 480
1947 : 1 673	1957 : 1 658
1948 : 1 525	1958 : 1 690
1949 : 1 341	1959 : 1 603
1950 : 1 454	1960 : 1 582
1951 : 1 419	1961 : 1 587
	1962 : 1 704

SOURCE : Tableau établi à l'aide des annuaires statistiques du Québec

Pour ce qui est des conditions sociales de ce large public de cinéma, il est impossible de le déterminer avec exactitude. Il peut varier selon le lieu géographique de la salle, comme vu précédemment avec le petit cinéma National, de Cap-de-la-Madeleine, implanté en plein cœur d'un quartier ouvrier au cours des années 1920. Le Palace, de son côté, par la teneur linguistique de ses spectacles de burlesque-vaudeville, semblait vouloir attirer les ouvriers, principaux résidents des quartiers avoisinants. Le 28

novembre 1930, le Palace organise même une soirée spéciale pour les employés de l'usine de textiles Wabasso. Ces remarques géographiques peuvent varier avec les époques : l'utilisation de plus en plus fréquente de l'automobile, au cours des années 1950, tend à faire éclater les distances. Il faut cependant souligner que toutes les salles trifluviennes et madelinoises étaient bien desservies par le transport en commun.

Il faut considérer aussi le contenu des films, alors très compartimenté. Hollywood produisait des mélodrames féminins qui n'attiraient guère les hommes. Et il va de soi qu'on peut porter, sans trop s'hasarder, le jugement à l'effet que les westerns de série B n'étaient pas tournés pour une clientèle huppée, qui, de son côté, pouvait fréquenter les salles lorsque le film programmé reprenait une pièce de Shakespeare ou de Molière, ou mettait à l'affiche la biographie d'un célèbre personnage.

Le mythe affirmant que le cinéma n'attire que les ouvriers, souvent colporté par différentes encyclopédies du Septième Art, est peu fondé. Comme Trois-Rivières était une ville à forte population ouvrière, il est donc normal de prétendre que cette classe fréquentait plus les salles que les bourgeois. C'est une simple question arithmétique. Ce mythe est certes entretenu par le fait que certaines élites dénigraient publiquement le cinéma, se servant de leurs journaux. C'était le cas, au Québec, du journal *Le Devoir*. À l'inverse, on pourrait peut-être trouver dans des journaux ouvriers certains membres de cette classe sociale dénigrant aussi le cinéma.

Enfin, la salle elle-même peut être un indicateur des classes sociales la fréquentant. Peut-être que l'ouvrier se sentait mal à l'aise dans le décor somptueux du Capitol, préférant la simplicité du Rialto. En 1908, Léo-Ernest Ouimet justifie le congédiement d'un chanteur trop grivois en ces termes révélateurs : « Ici au Ouimetoscope, c'est un

public de petits-bourgeois et d'employés de bureau et non un public d'ouvriers comme au Bourgetoscope ⁹⁷.>>

Une trace de l'universalité des publics des salles trifluviennes a été trouvée. D'abord celle d'Anaïs Allard-Rousseau, bourgeoise trifluvienne, puis celle de Fernande Lapointe, qui, selon son adresse, était d'origine ouvrière. Anaïs Allard-Rousseau, épouse du maire de Trois-Rivières, est une femme bien en vue au cours des années 1930-50. Très impliquée dans le monde culturel local, elle fonde une école de chant pour enfants et une société de concerts pour adultes. Formée en musique, en enseignement, en philosophie et en botanique, cette femme dévote s'occupe aussi des Lacordaires, des Jeunesses musicales, et organise des concerts au profit des soldats au cours de la Seconde Guerre mondiale. En dépouillant ses agendas, nous constatons que cette femme était très active, participant à des réunions diverses presque chaque soir de la semaine. Ces feuilles de route ont ceci de fascinant : madame Allard-Rousseau n'y inscrivait pas ce qu'elle devait faire, mais bien ce qu'elle avait fait. Et, entre quelques concerts ou des cours, elle se rendait au cinéma, tout en manquant rarement un spectacle de théâtre, de danse, d'opéra ou de musique au Capitol. Les films notés reflètent avec exactitude ses préoccupations et ses goûts. Voici une liste partielle de ses soirées de cinéma au cours des années 1940 :

⁹⁷ André Gaudreault *et al.*, *op.cit.*, cité p. 125.

TABLEAU VII
FILMS VUS PAR ANAÏS ALLARD-ROUSSEAU

DATE	LIEU	FILM	SUJET
28 août 42	Capitol	Fantasia	Musique classique
13 janvier 45	Capitol	Story of Dr. Wassel	Guerre – Biographie
8 février 45	CDP	Empreinte du Dieu	Religion
3 avril 45	Capitol	Music for a million	Musique classique
17 janvier 46	Capitol	Garden of Allah	Religion – Biographie
3 mai 46	Capitol	Bells of St-Mary's	Religion
8 mai 46	Rialto	Song to remember	Musique classique
22 janvier 49	Salle N-D	Chanson de Bernadette	Religion – Biographie
5 février 49	Impérial	Monsieur Vincent	Religion – Biographie
8 février 49	CDP	Homme et son péché	Film québécois
9 mai 49	Capitol	Best years of our life	Guerre – Soldats
12 novembre 49	CDP	Curé de village	Religion – film québécois

SOURCE : Fonds Anaïs Allard-Rousseau, Archives nationales du Québec à Trois-Rivières.

Notons la prédominance du Capitol et du Cinéma de Paris dans les lieux de fréquentation de madame Allard-Rousseau : la première salle étant la plus prestigieuse de la ville et la seconde le foyer des films de France. Sa seule présence au Rialto est motivée par le film en reprise, qu'elle a probablement déjà vu au Capitol, comme le laisse deviner sa remarque : <<Je retourne voir *Song to remember* au Rialto.>> Notons aussi la présence de la Salle Notre-Dame, lieu du loisir clérical trifluvien, où, en plus de la *Chanson de Bernadette* (biographie de Bernadette de Lourdes), madame Allard-Rousseau

retourne voir *Fantasia* à deux reprises. La présence des deux films québécois est certes justifiée par le caractère local de ces œuvres, mais aussi parce que madame Allard-Rousseau avait été approchée pour investir dans la maison de production Renaissance Films. Les films notés au cours des années 1930 et 1950 vont exactement dans ce sens : madame Allard-Rousseau se rendait au cinéma quand le film présenté correspondait à ses préoccupations. Ceci prouve avant tout qu'il est faux de croire que la classe bourgeoise ne s'occupait pas de cinéma et ne fréquentait pas les salles.

Fernande Lapointe, de son côté, était domiciliée au 2128 rue Saint-Philippe, dans le quartier ouvrier du même nom. Elle s'est mérité le troisième prix d'un concours organisé en 1936 par *La Revue moderne*. Il s'agissait de décrire les raisons poussant les participants à préférer les films français. Les dates des films qu'elle nomme ont été retracées grâce à la base de données de la programmation entière du Cinéma de Paris, constituée dans le cadre de cette recherche. Comme le concours a été lancé en février 1936, ces films nous indiquent surtout que mademoiselle – puisqu'elle signe ainsi – Lapointe a parlé, dans sa lettre gagnante, de films qu'elle avait fraîchement en mémoire :

TABLEAU VIII

FILMS VUS PAR FERNANDE LAPOINTE

DATE	FILM
28 septembre 1935	Crime et châtiment
19 octobre 1935	La bataille
15 février 1936	L'équipage

26 février 1936	Stradivarius
14 mars 1936	Barcarolle

SOURCE : *La revue moderne*, 17^e année, No.9, juillet 1936, p. 28

Contrairement à madame Allard-Rousseau, mademoiselle Lapointe ne choisit pas ses films : on y trouve deux sujets plus élitistes (biographie de Stradivarius, *Crime et Châtiment* de Dostoyevsky), deux films d'aventures (*La bataille*, *L'équipage*) et un film romantique (*Barcarolle*). Elle va probablement au Cinéma de Paris chaque semaine, peu importe le film. Une note dans sa lettre indique qu'elle ne fréquente pas exclusivement le Cinéma de Paris puisqu'elle a vu la version américaine de *Crime et châtiment* et juge l'acteur français Pierre Blanchar supérieur à Peter Lorre dans le rôle vedette. Mais, comme dans le cas de madame Allard-Rousseau, le cinéma est une préoccupation commune à ces deux femmes de classes sociales différentes.

La sortie en salle de cinéma est un acte de sociabilité. On s'y rend pour se distraire, pour se recréer, pour passer le temps, faire des rencontres et se trouver un sujet de discussion pour le lendemain. Fantasio, critique de théâtre et de cinéma à *La Revue Moderne*, en témoigne de façon éloquente :

L'an dernier, je croyais m'être enfui dans le canton le plus sauvage du Nord. Enfin, me dis-je, plus de théâtre, plus de cinéma. Pauvre de moi! Un soir, branle-bas de combat général dans tout l'hôtel. Les dames se faisaient plus jolies, les messieurs plus galants. Que se passait-il? La chose la plus simple du monde! On venait d'apprendre que le soir même, dans une sorte de grange, un quidam donnerait des vues animées ⁹⁸.

Le sociologue américain Everett C. Hugues note la même attitude dans le cas de la petite ville québécoise des années 1930 qui a servi de modèle à son étude :

L'atmosphère générale des auditorios de cinéma est toute familière. Même au beau milieu du sujet principal, des jeunes gens se lèvent et, laissant seules leurs compagnes, sortent pour fumer ou placoter dans l'entrée. Leurs sièges leur sont réservés jusqu'à ce qu'ils reviennent. Même lorsque d'autres sont debout, personne ne s'empare de ces sièges. Tous sont là en veillée. (...) Le contenu

⁹⁸ *La Revue Moderne*, juin 1935, p. 9.

des films n'est pas en lui-même aussi important que l'espèce d'activité sociale à laquelle ceux-ci servent de prétexte ⁹⁹.

En résumé, le public est à peu près constitué de tout : les classes sociales fréquentent les salles pour des raisons communes ou différentes et la soirée au cinéma est un prétexte de sortie. La fréquentation croissante, tant à Trois-Rivières qu'au Québec, en indique l'importance comme phénomène de société dans la première moitié du vingtième siècle. Il n'y a donc pas un public de cinéma, mais bel et bien des publics de cinéma partageant le point commun d'un désir de distraction par l'évasion représenté par les sujets des films.

2.4.4)- Le cinéma et les loisirs concurrents

Le cinéma n'était pas le seul loisir offert à la population trifluvienne entre 1896 et 1962. Cette partie du chapitre n'a pas comme objectif de relater chacune de ces formes de divertissement, mais bien de les mettre en relation avec les salles de cinéma du Trois-Rivières métropolitain. Il s'agit des journaux et magazines, des loisirs cléricaux, des loisirs industriels, de la radio, de la télévision et d'autres loisirs commerciaux.

La relation avec les journaux ou magazines et le cinéma est surtout publicitaire, comme il en a été question précédemment. Dans son étude sur la presse au Québec, Jean de Bonville explique le passage du journal d'information du dix-neuvième siècle à un journal de consommation au vingtième siècle, cette transformation se faisant graduellement à compter de 1900.

Considéré comme un objet de luxe, le journal du dix-neuvième siècle (...) s'adressait aux notables et aux hommes d'affaires. Sa présentation typographique faisait penser davantage à un livre qu'à un journal moderne.(...) Ce n'est (...) qu'au début du vingtième siècle, à la faveur de transformations dans l'ensemble de la société et de l'économie, qu'apparaît le premier média de masse : le journal d'information ¹⁰⁰.

⁹⁹ Everett C. Hugues, *op.cit.*, p. 340-341.

¹⁰⁰ Jean de Bonville, *op.cit.*, p. 1.

Le journal diversifie l'information, a recours à des illustrations, puis à des photographies, lesquelles proviennent en grande partie de la source publicitaire, elle-même aidant à la mise en marché du journal par les profits qu'elle engendre. On y retrouve aussi un feuilleton, c'est à dire un roman présenté en plusieurs épisodes, dont le principe sera repris par la radio (le radiroman), la télévision (le téléroman) et aussi par le cinéma. Dans ce dernier cas, les films à épisodes des années 1910 sont très représentatifs de cette relation entre le journal et le monde des films : une publicité du Gaieté de 1915 nous indique, à propos du film à épisode *Les périls de Pauline* : <<Lisez l'histoire tous les samedi dans LA PRESSE ¹⁰¹.>>

Nous avons vu que le publicité de salles trifluviennes est sporadique entre 1896 et 1919. La fondation du *Nouvelliste*, l'année suivante, voit la publicité des salles devenir hebdomadaire. Souvent, *Le Nouvelliste* emprunte à des revues ou autres journaux des articles sur les activités hollywoodiennes, qu'il s'agisse de projets de tournage, de biographies ou des potins. C'est le cas, par exemple, de l'édition du 7 avril 1928, nous informant de la vie de Barbara Kent, des lunettes du comique Harold Lloyd et des films en préparation chez Universal. Par ailleurs, ce type de nouvelles était beaucoup plus répandu dans des magazines : au Québec, *La Revue moderne*, *La Revue populaire* et *La Petite Revue* présentent de façon régulière des articles sur le cinéma. France-Film, comme nous le verrons, aura sa propre revue. La première publication de ce genre est *Photoplay*, apparue aux États-Unis en 1911. Dans les années 1930-50, on en retrouve des dizaines. Martin Levin a compilé plusieurs articles de ces revues, nous permettant de voir

¹⁰¹ *Le Courrier*, 29 janvier 1915, p. 6.

à quel genre d'informations le public avait affaire. Voici quelques exemples : pourquoi Greta Garbo ne s'est jamais mariée ; pourquoi les femmes tombent-elles amoureuses de Robert Taylor ; la dernière lettre de Shirley Temple au Père Noël. Les lectrices et lecteurs sont aussi invités à participer à un concours : décrire Errol Flynn en vingt mots ¹⁰².

Bref, en plus de la publicité des salles, les journaux trifluviens informent le public de l'activité cinématographique. Le cinéma n'a jamais été dénoncé par *Le Nouvelliste*, reflétant ainsi son caractère de journal de masse. À cette image, *Le Bien Public*, le second journal d'importance de Trois-Rivières, n'acceptera pas la publicité pour les salles, sinon pour quelques rares exceptions dans le cas du Cinéma de Paris au cours des années 1930. On trouve le même phénomène dans les journaux à tirage national : le populaire *La Presse* accepte la publicité et les potins, tandis que le journal élitiste *Le Devoir* la refuse et dénonce beaucoup le cinéma.

À l'occasion, il y a une belle interaction entre le journal de consommation et le cinéma, le cas le plus intéressant étant celui du *Nouveau Trois-Rivières*, collaborant avec le Lavoletteoscope pour offrir des coupons de rabais pour les séances de Joseph Leprohon à l'hôtel de ville :

On remarquera dans une autre colonne le coupon que nous mettons à la disposition de nos lecteurs et du public, afin de favoriser ces amusements au profit de la masse du peuple qui, tout en suivant les affaires de la cité, pourra en lisant le journal, se procurer cette récréation à prix réduit ¹⁰³.

Le clergé, de son côté, avait plusieurs revues et journaux à sa disposition pour dénoncer les loisirs commerciaux, dont le cinéma. Il ne s'agit pas ici de faire le procès du clergé face aux loisirs, d'autres pourraient s'y attarder tant la source est abondante.

¹⁰² Exemples tirés de : Martin Levin, *Hollywood and the great fan magazines*

¹⁰³ *Le Nouveau Trois-Rivières*, 22 octobre 1908, p. 1.

Soulignons de façon très simple que le clergé du Québec a entrepris, vers 1930, une phase visant à le rapprocher des préoccupations de ses fidèles, surtout en milieu urbain. À sa façon, pour exercer un contrôle social, le clergé a participé au monde du divertissement urbain au cours des années 1930-60. Leur objectif était de contrer les loisirs commerciaux américains, jugés comme agents d'acculturation et perçus comme un réel danger pour les valeurs traditionnelles dont le clergé avait le contrôle. Comme l'affirme Roger Levasseur :

Les œuvres de loisir, initiées par les clercs, constituaient un appel à la solidarité familiale et communautaire, à la défense de l'identité culturelle du Canada français (...) Le loisir était conçu par le clergé québécois comme un des lieux privilégiés de reproduction de la culture traditionnelle, sur laquelle reposait son pouvoir social ¹⁰⁴.

Pour le clergé, les loisirs n'étaient pas qu'une simple question de divertissement. Tout en considérant ce côté du loisir, ils y ajoutaient des aspects d'éducation et d'encadrement, ce dernier point servant à prévenir les participants des écueils de la vie urbaine, comme la délinquance ou l'oisiveté intellectuelle.

Deux de ces loisirs cléricaux semblent intéressants, car ils touchent des domaines voisins des loisirs commerciaux en milieu urbain, dont le cinéma. Les O.T.J. (œuvres des terrains de jeux) s'adressaient avant tout aux enfants et aux jeunes adolescents (bien qu'il y avait des activités pour les adultes). Les activités des O.T.J. se déroulaient surtout au niveau des paroisses et dans les parcs, avec la collaboration technique et financière des municipalités. Les premières O.T.J. trifluviennes apparaissent en mars 1939, supervisées par l'abbé F.-X. St-Arnaud.

¹⁰⁴ Roger Levasseur, *Loisir et culture au Québec*, p. 34.

L'absence d'une étude des O.T.J. du Trois-Rivières métropolitain empêche de constater la relation que cet organisme avait avec le cinéma. Il serait aussi futile d'affirmer que les O.T.J. empêchaient les adolescents d'aller au cinéma. Comme le modèle otéjiste était commun à la plupart des municipalités du Québec, il y a tout lieu de croire qu'il y a eu des projections de films dans le cadre des activités organisées, comme dans le cas de la ville de Québec : <<D'intéressants programmes du soir sont organisés et très goûtés. Ici, c'est un concert, là, des vues animées, avec ou sans causeries, qui montrent aux milliers de spectateurs soit les beautés de notre pays, soit les grandeurs du dévouement missionnaire ¹⁰⁵>> Cette dernière remarque porte en elle la source (<<Avec ou sans causeries>>) de ce que seront les futurs ciné-clubs du début des années 1950, contrôlés par le clergé. La remarque révèle aussi la nature des films proposés par les O.T.J. : à l'opposé des films commerciaux, agents d'acculturation, les œuvres offertes aux membres sont des documentaires locaux et des films de propagande religieuse. Il y a tout lieu de croire qu'il s'agit des productions des prêtres cinéastes (Proulx, Tessier, etc.), des films du service cinématographique du gouvernement du Québec, ou de productions de l'Office National du Film du Canada.

Il reste aussi à vérifier la transformation graduelle de ces présentations documentaires en films commerciaux. Cette hypothèse paraît logique, car c'est précisément en 1939 que le distributeur montréalais France-Film offre en location des films français en seize millimètres, tout en vendant les projecteurs nécessaires à ce format de film. Le projecteur léger se déplace facilement, s'adapte à tout lieu et les films, censurés, n'offrent aucun danger moral. Il n'y a nul doute que ces légendaires projections

¹⁰⁵ Gérard Dion, *L'œuvre des terrains de jeux à Québec*, p. 41.

du samedi après-midi, dans la salle de loisirs de la paroisse, ou dans le sous-sol de l'église, supervisées par un jeune vicaire, ont existé à Trois-Rivières, entrant ainsi en concurrence avec les films des salles commerciales.

Encore plus près des cinémas, la salle de loisir Notre-Dame, située rue Sainte-Julie, demeure un modèle qu'il serait passionnant d'analyser. À l'occasion, la salle Notre-Dame se servait du *Nouvelliste* pour annoncer ses activités, bien qu'il semble que sa programmation fût probablement connue par le biais des feuillets paroissiaux. La première présence observée d'un film à la Salle Notre-Dame date de mai 1929. Nous pouvons aussi noter quelques publicités au début des années 1930. Il ne s'agit pas ici de films documentaires sur des sujets religieux, mais bel et bien des productions susceptibles d'être présentées dans les salles régulières de cinéma : on y voit surtout des westerns et des dessins animés de Disney. Ceci laisse deviner que la salle Notre-Dame possédait un projecteur trente-cinq millimètres. Après la Seconde Guerre mondiale, la salle Notre-Dame se comporte comme un véritable cinéma, faisant de la publicité hebdomadaire dans *Le Nouvelliste*. En plus des films, la salle Notre-Dame est un véritable lieu de spectacles diversifiés : on y présente des numéros de cirque, des émissions de radio, des sports (de la boxe et de la lutte), des concours d'amateurs et la salle a sa troupe de théâtre, les Compagnons de Notre-Dame, dont la réputation dépasse largement les limites de la cité de Laviolette. Il est assez difficile de cerner jusqu'à quel point la salle Notre-Dame en était une de loisir clérical, mais il est certain qu'elle offrait des loisirs commerciaux contrôlés, à prix très abordables, qui sont entrés en compétition avec les cinémas. Son histoire, sûrement enrichissante, demeure à faire.

Il ne semble pas y avoir de lien direct entre le cinéma et les loisirs industriels. Mais la prolifération de ce type de loisirs, après la Seconde Guerre mondiale, fait partie de l'explication concernant la baisse de fréquentation des cinémas au cours des années 1950. Les loisirs industriels sont des activités organisées à l'intention des employés des grandes usines. Dans son mémoire de maîtrise ¹⁰⁶, Lynda Fortin situe deux phases de ce genre d'organisation des loisirs : au cours des années 1920 et 1930, c'est l'entreprise elle-même qui met sur pieds les loisirs de ses employés ; à partir de 1940, ce sont les employés qui s'occupent des activités, en collaboration avec leur usine. Ces activités sont principalement sportives (baseball, curling, hockey, quilles, etc.). On y trouve aussi des loisirs familiaux (pique-niques, fêtes de Noël ou de l'Halloween) et l'organisation de clubs de pêche. La prise en main des ouvriers de leurs loisirs correspond à la période où les usines trifluviennes ont commencé à accorder des vacances payées à leurs employés. À Trois-Rivières, c'est en 1943 que la Canadian International Paper, la Wabasso, la Canada Iron et la St-Lawrence commencent à accorder ce privilège.

Les clubs de pêche et de détente prenant leur envol au cours des années 1950 (comme le Canipco, de la Canadian International Paper), l'emploi et les salaires étant stables, il paraît évident que cette prolifération des ligues de hockey ou de soirées sociales ont nui à la fréquentation des salles de cinéma, ce phénomène juxtaposé avec l'arrivée de la télévision, des boîtes de nuit et à l'achat en masse d'automobiles par les ouvriers. Dans une enquête menée en 1959 par les sociologues Tremblay et Fortin ¹⁰⁷, le cinéma se situe au dixième rang des loisirs des ouvriers, précédés par des activités

¹⁰⁶ Lynda Fortin, *op.cit.*

¹⁰⁷ Adélard Tremblay et Gérald Fortin, *Les comportements économiques de la famille salariée du Québec*, p. 200.

familiales traditionnelles (parties de cartes, soirées en famille), des loisirs solitaires (lecture et télévision), la pêche et la chasse, ainsi que les balades en auto.

Un des plus intéressants loisirs concurrents du cinéma a été à la radio, bien que son immense popularité ne semble pas avoir nui à la fréquentation des salles, au contraire de la télévision. Il y a même une collaboration radio-cinéma des plus notables dans le cas du Trois-Rivières métropolitain.

Les expériences techniques, dans le domaine de la transmission de la voix sans fil, se multiplient au début du vingtième siècle et, comme dans le cas du cinéma, peu de ces inventeurs auraient pensé que le fruit de leur travail se transformerait en outil de divertissement pour une si grande population. C'est en 1920 que les compagnies américaines RCA et Westinghouse lancent l'industrie de la radiodiffusion. La première station francophone au monde, C.K.A.C., est inaugurée à Montréal, en 1922. Le succès est progressif et très constant. Les appareils de réception ne sont cependant pas à la portée de toutes les bourses. L'impact est difficilement mesurable au Québec, à cause de l'absence d'étude sur cette décennie. Aux États-Unis, par contre, la popularité de la radio est telle qu'elle a activé le processus de commercialisation du cinéma parlant ¹⁰⁸.

Les chiffres, pour l'année 1931 au Québec, indiquent que la pénétration est plus lente : seulement 28 % des foyers québécois possèdent un appareil ¹⁰⁹. Pour Trois-Rivières, la même année, ce chiffre augmente à 32 % ¹¹⁰. En consultant les journaux de

¹⁰⁸ Il est cependant faux de prétendre, comme le laissent supposer certaines encyclopédies du cinéma, que la popularité de la radio a fait baisser la fréquentation des salles de cinéma aux États-Unis. Les chiffres de fréquentation sont stables dans ce pays au cours des années 1920, mais il est vrai que l'arrivée du cinéma parlant fait grimper sensiblement la fréquentation, passant de 57 millions en 1927 à 65 millions en 1928 (l'année où les films parlants s'imposent) et à 75 millions en 1929. Ces chiffres sont extraits de : Francis Bordat et Michel Etcheverry, *op.cit.*, p. 203.

¹⁰⁹ Elzéar Lavoie, <<L'évolution de la radio au Canada français avant 1940>>, p. 21.

¹¹⁰ *ibid.*, p. 24

l'époque, on se rend vite compte que la publicité pour les appareils de radio est très présente. On se souvient que le Palace en avait offert quelques uns en tirage. L'impact progresse au cours des années 1930, surtout après l'ouverture de Radio-Canada, en 1936, et par la prolifération d'un phénomène très québécois : le radoroman.

Le radoroman est une dramatique de courte durée, formulée selon le principe du roman feuilleton du journal et du film à épisode du cinéma. Pour en comprendre le véritable sens, l'auditeur doit suivre les péripéties de ses héros chaque soir, ou chaque semaine. Le premier radoroman a été *L'auberge des chercheurs d'or*, en octobre 1934, mais c'est *Le curé de village*, de Robert Choquette, mis en onde en janvier 1935, qui lance véritablement une grande mode. Selon Pierre Pagé ¹¹¹, l'âge d'or du radoroman se situe en 1938-39 et son répertoire compte soixante et onze titres, entre 1934 et 1970. De 1939 à 1960, il y avait dix à quinze radoromans diffusés chaque jour. Certaines de ces œuvres ont eu une vie très longue : *Jeunesse dorée* (27 ans), *Un homme et son péché* (24 ans) ou *Rue Principale* (23 ans). Il y aura même un radoroman trifluvien, *Notre quartier*, joué par les comédiens des Compagnons de Notre-Dame. Fait à signaler, la majorité de ces radoromans étaient signés par des créateurs québécois, parmi lesquels les plus populaires ont été Robert Choquette, Pierre Dagenais, Henri Deyglun et Jean Desprez. Les premiers films québécois empruntent à ce répertoire (*Le curé de village*, *Un homme et son péché*), comme le fera la télévision.

Hors les radoromans, on entend aussi à la radio des discours politiques, des informations, des concerts, des causeries et des émissions religieuses. Une fois l'appareil acquis par une famille, celle-ci a droit gratuitement à des heures de divertissement. La

¹¹¹ Pierre Pagé, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*.

radio se veut un média concurrent du cinéma, mais les deux semblent avoir marché main dans la main comme loisir de masse par excellence des années 1930-40. À Trois-Rivières, les salles de cinéma et la radio ont fait bon ménage.

À l'ouverture du Cinéma de Paris, le 2 juillet 1932, l'émission radiophonique *Allo, Paris* est diffusée de la scène. On trouve dans les salles de cinéma, au cours des vingt années suivantes, une profusion de productions théâtrales mettant en vedette des personnages popularisés par la radio. Les équipes des radioromans partent souvent en tournée pour présenter leur spectacle. Par exemple, on peut noter *La pension Velder* au Capitol (26 mai 1940), *Madeleine et Pierre* (Capitol, 12 avril 1941), *Nazaire et Barnabé* (avril 1949, au Champlain). La tournée annuelle de *Vie de famille* devient vite une tradition : on en trouve la trace sur la scène du Capitol le 4 mai 1940, le 3 mai 1941, le 22 mai 1943 ainsi qu'à la salle Notre-Dame, le 21 avril 1945. Les comédiens des radioromans trouvaient la notoriété lors de leurs tournées théâtrales, comme le démontre la pièce *Mimi la petite ouvrière*, de la troupe Fred Barry, présentée à l'Impérial <<avec les meilleurs artistes de la radio ¹¹²>>

À Trois-Rivières, la première station de radio, C.H.L.N. (propriété du journal *Le Nouvelliste*) entre en ondes le 2 septembre 1937. Le 17 septembre suivant, C.H.L.N. réserve la scène de l'Impérial pendant trois matins afin de permettre à la direction d'entendre des auditions d'amateurs désireux de participer aux émissions de la nouvelle station. Ce ne sera pas la première collaboration entre une salle de cinéma et C.H.L.N. : en janvier 1951, on diffuse l'émission *Auto Ram* de la scène de l'Impérial ; de mars à août 1942, le Cinéma de Paris présente des concours d'amateurs organisés par C.H.L.N.;

¹¹² *Le Nouvelliste*, 6 février 1937, p. 9.

enfin, en mars 1954, l'Impérial prête sa scène pour l'émission *Les découvertes de Louis Dufresne*, de la nouvelle station C.K.T.R., inaugurée la même année.

Au cours de la période suivant la guerre, la radio connaît une popularité sans précédent, alors que 88 % des foyers québécois possèdent un appareil en 1947, ce chiffre augmentant à 93 % en 1951 ¹¹³. L'expansion de la radio n'est pas ralentie par l'arrivée de la télévision, au contraire du cinéma. La radio s'adapte, éliminant alors graduellement les émissions essentiellement parlées, comme les radioromans, ou en les concentrant aux heures où la télévision n'est pas en ondes (le matin). On remplace ces émissions par de la musique enregistrée : c'est l'ère du <<Hit-Parade>> qui prend le relais.

La télévision québécoise des débuts reprend beaucoup les formules popularisées par la radio : théâtre, causeries, musique de variété, et le radiroman qui devient téléroman. L'ajout de l'image à ces propos sera cependant catastrophique pour les salles de cinéma, bien qu'il ne faille pas considérer la télévision comme seule responsable de la chute de fréquentation (il y a aussi les meilleures conditions économiques, les boîtes de nuit, l'automobile, les loisirs industriels et cléricaux).

La télévision de Radio-Canada est inaugurée le 6 septembre 1952. Très rapidement, elle s'implante avec une variété de divertissements que les gens avaient l'habitude de consommer à l'extérieur de leur foyers : sports, théâtre, variétés de cabaret, concerts et cinéma. Elle est aussi un journal et s'adresse à tous les membres de la famille, même aux enfants de moins de seize ans, qui n'ont toujours pas le droit d'entrer dans les cinémas. Après le déboursement initial, la télé est un divertissement économique : personne n'a à payer pour toutes ces distractions. De plus, la télévision

¹¹³ Marie-Charlotte Koninck (dir.), *Jamais plus comme avant! Le Québec de 1945 à 1950*, p. 142.

d'État, donc de juridiction fédérale, n'a pas à répondre à la censure des provinces : le public y verra des films sans coupures et même certains films refusés par le Bureau de Censure de la province de Québec, comme *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné, présenté au début des années 1960. Si elle emprunte à la radio, la télévision se démarque aussi, surtout dans le domaine de l'information, insufflant un nouveau dynamisme moderne au journalisme. La plupart des hommes politiques de longue date la détesteront. La télévision transformera la société québécoise : <<Encore plus que la radio, elle brise l'isolement du monde rural et renforce l'ouverture du Québec sur le monde ¹¹⁴>>

À Trois-Rivières, avant même que la télévision de Radio-Canada n'ouvre ses portes, des marchands publient à pleine page dans *Le Nouvelliste* de la publicité géante pour vendre des récepteurs. Le texte accompagnant une réclame pour un appareil Admiral est révélateur de la prochaine façon de se divertir sans sortir de chez soi :

Songez donc! Si vous ne pouvez aller au stade de baseball, vous pouvez suivre les péripéties de la partie sur un sensationnel et nouveau récepteur de télévision (...) Ceci passionne toute la famille. Avec un appareil Admiral, vous pouvez voir, dans le confort de votre vivoir, toutes les parties jouées par votre équipe sur son terrain (...) ainsi que de nombreux autres merveilleux programmes quotidiens ¹¹⁵.

Le tableau suivant montre la nette concordance entre l'achat de téléviseurs au Québec et la régression de la fréquentation des salles de cinéma, prouvant hors de tout doute que la télévision est une des responsables de la déchéance de la popularité du spectacle cinématographique.

¹¹⁴ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op.cit.*, p. 392.

¹¹⁵ *Le Nouvelliste*, 27 juillet 1952, p. 10.

TABLEAU IX
TÉLÉVISEURS ET FRÉQUENTATION DES CINÉMAS

ANNÉE	MÉNAGES POSSÉDANT UN TÉLÉVISEUR	FRÉQUENTATION DES SALLES (EN MILLIONS)
1953	9,7 %	55 616 000
1954	27,8 %	46 742 000
1955	48,5 %	38 439 000
1956	64,2 %	35 725 000
1957	72,5 %	32 412 000
1958	79,4 %	31 134 000
1959	83,6 %	26 765 000
1960	88,8 %	25 319 000

SOURCES : Pour les statistiques concernant la télévision : Jean-Pierre Charland et Mario Desautels, *Système technique et bonheur domestique : rémunération, consommation et pauvreté au Québec 1920-1960*, Québec, Institut québécois de Recherche sur la Culture, 1992, p. 156. Pour les statistiques sur la fréquentation des salles de cinéma : Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, tableau 38.

Cette affirmation est confirmée par l'enquête de Tremblay et Fortin, en 1959, sur les loisirs ouvriers :

TABLEAU X
LOISIRS OUVRIERS : CINÉMA ET TÉLÉVISION

	RÉGULIÈREMENT À L'OCCASION		JAMAIS
Télévision :	Hommes : 63,5 %	Hommes : 22,3 %	Hommes : 41,1 %
	Femmes : 65,2 %	Femmes : 21,0 %	Femmes : 13,4 %
Cinéma :	Hommes : 4,4 %	Hommes : 22,0 %	Hommes : 73,0 %
	Femmes : 4,1 %	Femmes : 22,1 %	Femmes : 73,5 %

SOURCE : Adélar Tremblay et Gérald Fortin, *op.cit.*, p. 200

De quelle façon le cinéma réagit-il ? En tentant d'offrir ce que la télévision ne montre pas : du sensationnel visuel, de la couleur et des sujets un peu plus osés. Le sensationnel visuel s'exprime par l'arrivée successive de progrès techniques, dont le

principal est le cinémascope, permettant au public de voir une image beaucoup plus grande que d'habitude. D'origine française, le cinémascope est développé par la compagnie 20th Century Fox. Le premier film commercialisé selon le procédé est un drame biblique, *The robe*. Par la suite, cette compagnie tournera tous ses films en cinémascope. Pour bien goûter le cinémascope, les salles doivent être munies d'un écran géant. Dans le Trois-Rivières métropolitain, le Madelon est la première salle à s'adapter (14 novembre 1953), imitée par le Capitol (14 août 1954), le Rialto (juin 1956) et le Cinéma de Paris (août 1956). Cette information manque pour l'Impérial et le Champlain. À ce procédé s'ajoutent diverses autres expériences voisines (comme Vistavision), dont certaines seront catastrophiques, comme le film en trois dimensions, exigeant du public le port de lunettes de carton (le premier film tourné selon ce procédé, *House of wax*, sera offert par le Capitol, le 1 août 1953). Un autre aspect servant à attirer le public est le film couleurs, qui se généralise beaucoup au cours des années 1950 pour concurrencer la télévision noir et blanc. Le tableau suivant nous démontre cette progression, concernant les films distribués au Canada :

TABLEAU XI		
DISTRIBUTION DE FILMS COULEURS		
ANNÉE	COULEURS	NOIR ET BLANC
1946	51	748
1947	78	852
1948	110	845
1949	160	1 276
1950	137	1 237
1951	173	1 086
1952	270	1 396

1953	308	961
1954	325	1 109
1955	345	779
1956	373	671

SOURCE : Yvon Lamonde et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, Tableau 133

Quant aux sujets un peu plus osés, ils relèvent de l'analyse filmique. Mentionnons rapidement, à titre d'exemples, les films <<sexy>> de Marilyn Monroe et de Brigitte Bardot, les drames sociaux proposés par le cinéaste Elia Kazan et un retour en force du film d'horreur. La publicité présente dans *Le Nouvelliste* se veut aussi un peu plus tapageuse et sensationnelle, particulièrement dans le cas du Cinéma de Paris, comme il sera démontré dans le prochain chapitre. Comme exemple, citons cette publicité pour un film du Champlain : <<Une atmosphère étourdissante où le vice frôle le plaisir ¹¹⁶>> Enfin, cette publicité pour un film du Cinéma de Paris ne cache pas la crainte du monde du cinéma face à son ennemi la télévision : <<Ce film qui défie toutes les comparaisons ne sera jamais montré à la télévision ¹¹⁷>>

Il y a de nombreux autres loisirs qui ont émergé au cours des années 1950, diversifiant ainsi les heures de divertissement de la population et affectant la fréquentation des salles de cinéma. La vie nocturne trifluvienne, dans les bars, est un phénomène de cette décennie. Une soirée dans un de ces endroits était pourtant plus coûteuse qu'une visite dans un cinéma, mais ce type d'endroit répondait à un besoin de sociabilité différent. Le club Saint-Paul (dans l'ancien local du cinéma Casino) et le Cabaret Rio (au sous-sol de l'Impérial) existaient déjà quand de nombreuses boîtes de nuit ont ouvert leurs portes de façon régulière après 1955 : le Fleurdelysé (1956), la salle

¹¹⁶ *Le Nouvelliste*, 5 octobre 1957, p. 13.

¹¹⁷ *Le Nouvelliste*, 15 janvier 1955, p. 8.

Lemire (1957), la salle Capri (1958), le Pavillon Mauricien (1959) et le club Monaco (1960) ne sont que quelques exemples de lieux où les trifluviens pouvaient s'adonner aux plaisirs de la vie nocturne. Humoristes, chanteurs et chanteuses, orchestres de danses exotiques, musique western et magiciens se succèdent sur ces scènes, alors que quelques années plus tôt, ce sont les salles de cinéma qui accueillaient ces artistes.

Il y a aussi la possibilité de sortir de la ville pour se rendre en famille sur un terrain de camping ou à une plage (la Plage idéale, du Lac-à-la-Tortue, ouvre en mai 1955), pour simplement tuer le temps en regardant les paysages, pour se rendre dans un club de pêche des usines trifluviennes, pour visiter une autre région du Québec ou des États-Unis (en mai 1955, on peut voir dans *Le Nouvelliste* une publicité de la chambre de commerce de Old Orchard Beach, au Maine, invitant la population locale à venir passer ses vacances dans leur ville). Dans l'enquête de Tremblay et Fortin,¹¹⁸ les sorties au auto viennent en septième rang des loisirs ouvriers et 32.4 % des répondants, hommes et femmes, disent qu'il s'agit là d'une activité régulière.

Ce phénomène relativement nouveau est propre aux années 1950. Avant cette décennie, l'achat d'une automobile était surtout réservée aux gens plus fortunés. La prospérité d'après guerre, la généralisation de l'achat à crédit, ont fait en sorte que l'automobile devenait accessible à tout le monde, changeant ainsi les perspectives de loisir de la population. Le tableau suivant confirme cette constante progression de l'achat d'automobiles au cours des années 1950 :

¹¹⁸ Adélarde Tremblay et Gérald Fortin, *op.cit.*, p. 200.

TABLEAU XII
NOMBRE D'AUTOMOBILES ENREGISTRÉES AU QUÉBEC

1930 : 140 502	1953 : 423 733
1935 : 135 293	1954 : 476 691
1940 : 174 761	1955 : 535 954
1945 : 167 177	1956 : 608 008
1950 : 287 637	1957 : 648 168
1951 : 331 872	1958 : 714 528
1952 : 384 228	1959 : 778 707
	1960 : 778 707

SOURCE : Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, Tableau 79

La prolifération de tous ces nouveaux loisirs accompagne l'évolution des divertissements de masse au cours des années suivant la Seconde Guerre mondiale. Au cours de la période précédente, on ne comptait guère que les sports, la radio et le cinéma comme loisir facilement accessible à toutes les bourses. Le cinéma et son spectacle auront connu leur âge d'or de prospérité au cours de la période 1920-1955. L'étude des années postérieures indique que les salles auront beaucoup de difficulté à survivre dans leur forme d'origine (j'en donne un aperçu dans la chronologie, en annexe), tant par leur lieu géographique, leur fréquentation que par le spectacle lui-même.

Cette mise en place des salles du Trois-Rivières métropolitain, ainsi que l'aperçu du spectacle, nous aident à situer la salle du Cinéma de Paris dans le contexte de l'époque étudiée, c'est-à-dire de 1932 à 1962. Quelques points, semblant avoir été trop survolés, seront évoqués dans les deux prochains chapitres se concentrant sur cette salle particulière, qui a eu comme mission de diffuser du cinéma en langue française.

TROISIÈME CHAPITRE

LE CINÉMA DE PARIS

Les deux derniers chapitres de cette recherche s'attardent à l'étude particulière du distributeur France-Film et de la salle trifluvienne Le Cinéma de Paris, entre l'année de son ouverture, en 1932, et celle, 1962, où la salle perd définitivement sa vocation première de foyer du film français, en commençant à présenter des films américains.

Cette partie de l'étude suit le même cheminement que celle des autres salles, en apportant cependant plus de détails sur la programmation, mise en relation avec différents aspects de la société québécoise des trente années observées. Dans le présent chapitre, il est avant tout question de l'histoire de la distribution de films de France au Québec, celle de quatre périodes du Cinéma de Paris, et, enfin, un aperçu du spectacle cinématographique dans cette salle. L'objectif du présent chapitre est de montrer la relation entre le Cinéma de Paris, son propriétaire France-Film et l'histoire du film français, entre 1932 et 1962.

3.1)-La distribution des films français au Québec

Nous avons vu qu'à partir des années suivant la Première Guerre mondiale, le film américain dominera nettement la programmation des salles du Québec, ceci pour le reste du vingtième siècle. Le film de France se classera au second rang, suivi de différents

cinémas nationaux, surtout la Grande-Bretagne et l'Italie, et, plus tardivement, le cinéma québécois.

Lors de la petite enfance du cinéma, les films français se mêlaient aisément aux productions américaines. En fait, rien ne semblait les distinguer réellement, les histoires étant trop courtes pour y déceler des mentalités culturelles propres aux pays producteurs. L'Historiographe présentait des films de France et des États-Unis sans aucun problème. Nous avons même vu la compagnie américaine Ireland Brothers High Class Entertainment venir à Trois-Rivières, en octobre 1903, avec des films du Français Georges Méliès.

La situation change peu avec le début des années 1910 : les salles trifluviennes alternent les productions parisiennes Pathé à celles de New York. La Première Guerre mondiale a été catastrophique pour l'industrie du film de France. Les États-Unis en profitent pour imposer une longue domination, qui, au Canada, prendra racine avec l'imposition du trust américain de distribution Famous Players, au début des années 1920. Il sera difficile pour des concurrents plus modestes de faire face à un tel géant. Quelques-uns tentent tout de même l'aventure, dont le Montréalais Charles Lalumière. En 1921, il se rend en France et achète des films muets. En mars 1922, il met sur pied sa compagnie Europa Films Ltée. La jeune entreprise ne fait pas le poids devant Famous Players et déclare rapidement faillite. Douze vues animées de Europa Films Ltée seront présentées à Trois-Rivières, au Gaieté, de mai à novembre 1922, le plus haut total, huit, se concentrant pendant les mois chauds de juin et de juillet. La publicité de ces films ne nommait jamais les acteurs, mais insistait parfois sur la nature littéraire de la production (Daudet, Zola). Certaines publicités utilisaient des photographies extraites des films.

Le public, déjà, était habitué au style hollywoodien. À l'époque du muet, on peut certes minimiser l'impact de l'origine anglo-saxonne des films. Mais nous avons vu qu'à l'arrivée du cinéma sonore, le problème de la langue s'est largement posé pour une population majoritairement francophone. Après avoir tenté de doubler leurs films, les Américains ont laissé tomber cette industrie coûteuse, réalisant que, de toutes façons, le public d'ici se rendrait quand même voir leurs idoles. Mais quelques personnes ont perçu la chose différemment. L'élite, comme nous le verrons, condamnera avec férocité le film américain, principalement parce qu'il parle anglais. Une véritable croisade pour le film parlant français naîtra. Elle donnera naissance au distributeur France-Film, qui aura le monopole du film français au Québec jusqu'à la fin des années 1940.

France-Film est le résultat de la fusion de différentes compagnies qui avaient distribué du film français au début des années 1930. En 1930, Robert Hurel, ancien employé des studios Paramount à Paris, arrive à Montréal et fonde la Compagnie Cinématographique Canadienne (C.C.C.) pour distribuer des films français au Québec. L'adresse télégraphique de la C.C.C. est France-Film. En 1932, Hurel dépose le nom de France-Film pour la distribution et la C.C.C. garde son nom pour le bureau d'importation. Rapidement, Hurel achète quelques salles, dont le Roxy montréalais, qu'il baptise Cinéma de Paris. S'ajoutent au réseau naissant l'Impérial de Montréal, le Canadien et l'Impérial de Québec, et le Palace de Trois-Rivières. Le 12 mars 1934, Alban Janin, principal actionnaire, devient le directeur de la compagnie.

Pendant ce temps, le libraire Édouard Garand forme Les Films des Éditions Édouard Garand. Le comptable de cette compagnie est Joseph-Alexandre DeSève, personnage primordial dans notre histoire. En février 1934, DeSève devient le grand

maître de la compagnie qu'il rebaptise Franco Canada Films. Nous voilà donc avec deux compagnies distribuant des films français au Québec : France-Film et Franco Canada Films (sans oublier que Famous Players a distribué les films français réalisés par la Paramount du studio de Joinville, près de Paris). Comme l'union fait la force, les deux compagnies fusionnent le premier octobre 1934. Le nom de France-Film est conservé. Alban Janin en est le président et DeSève vice-président, même si, en fait, DeSève contrôlait tout. Hurel, dont les problèmes d'alcoolisme nuisaient à ses affaires, se contente du titre de président honorifique. Lors de la fusion, France-Film possède huit salles au Québec : trois à Montréal, autant à Québec, une autre à Sherbrooke et, enfin, notre Cinéma de Paris de Trois-Rivières.

Avant l'ouverture de cette salle, le 2 juillet 1932, il y avait eu cent onze représentations de films français à Trois-Rivières. Le premier de ces films a été *Les trois masques*, réalisé par André Hugon, présenté le 14 juin 1930 à l'Impérial. La publicité ne rate pas l'occasion de souligner que le film est <<100 % en français !>> et qu'il a connu un immense succès au Saint-Denis, de Montréal. Le Palace vient en tête avec trente-neuf représentations de films français, la plupart d'entre eux, cependant, étant des œuvres préalablement offertes par l'Impérial, qui suit au second rang avec trente-huit films. Le Rialto et le Capitol ferment le peloton, respectivement avec dix-huit et seize représentations, leurs films étant essentiellement des productions de la Paramount française de Joinville. Les historiens du cinéma, s'attardant surtout à l'aspect esthétique, affirment que la majorité de ces films étaient médiocres, ce qui, il faut l'avouer, ne différait pas beaucoup des premiers films parlants de Hollywood. Les années 1929-32

¹ *Le Nouvelliste*, 14 juin 1930, p. 5.

sont, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, une période d'ajustements techniques pour les réalisateurs et les comédiens.

La nouvelle France-Film ne prend véritablement son envol que lors de la fusion en 1934. Cette entreprise d'ici, très dynamique à ses débuts, laissera beaucoup de traces, principalement publicitaires, facilitant ainsi sa mise en relation avec la société québécois qu'elle desservait. Son histoire sera relatée dans chacune des parties de ce chapitre. Le monopole de France-Film s'étirole vers la fin des années 1940, alors qu'apparaissent un grand nombre de petits distributeurs important des films français. Notons quelques unes de ces compagnies : Paris Canada Films Ltée ; Sélect Films inc. ; Ciné France Distribution ; Trans-Canada Film Distribution ; Atlas Film Distribution ; Francital Films ; Art Films, et quelques compagnies anglophones : World Renown Films ; Eagle Lion et Rank Films, qui distribuent des films français sous-titrés en anglais. Ce sont toutes ces petites compagnies qui vont alimenter de films français les autres salles du Trois-Rivières métropolitain au cours des années 1950, brisant ainsi le monopole de ce type de productions, alors réservées au Cinéma de Paris de France-Film. Le tableau suivant démontre clairement ce fait. Il nous présente le nombre de films français présentés dans les salles autres que le Cinéma de Paris.

TABLEAU XIII						
FILMS FRANÇAIS DANS LES SALLES DU TROIS-RIVIÈRES MÉTROPOLITAIN						
ANNÉE	IMP	CAP	RIA	MAD	CHA	TOTAL
1932	17	0	10	---	---	17
1933	70	2	2	---	---	74
1934	39	1	10	---	---	50

1935	9	0	0	---	---	9
1936	32	0	0	---	---	32
1937	0	2	0	---	---	2
1938	1	1	0	---	---	2
1939	1	0	0	---	---	1
1940 à 1946	0	0	0	---	---	0
1947	4	1	1	0	4	10
1948	8	0	1	0	12	21
1949	9	0	0	3	1	13
1950	12	0	0	1	0	13
1951	3	0	0	13	4	20
1952	2	0	0	11	0	13
1953	7	0	0	9	0	16
1954	6	3	0	17	5	31
1955	6	1	1	16	1	25
1956	2	0	0	2	12	16
1957	3	0	5	3	12	23
1958	15	3	3	8	11	41
1959	18	2	2	11	11	44
1960	18	15	13	13	24	83
1961	27	7	1	10	22	67
1962	21	12	17	13	13	76

SOURCE : Dépouillement des publicités de cinéma du journal Le Nouvelliste

3.2)- Le Cinéma de Paris : quatre époques

La division des trente années étudiées en quatre époques s'est faite selon des signes extérieurs pour pallier l'absence de la véritable preuve du succès ou de l'insuccès du Cinéma de Paris de Trois-Rivières : des statistiques. La première époque couvre les années 1930 à 1939. Le manque de compétition de la part d'autres distributeurs, le goût d'une partie du public unilingue francophone, les dénonciations du cinéma américain par les élites, le dynamisme de France-Film, tels sont quelques éléments permettant d'affirmer que ces années ont été excellentes pour France-Film et le Cinéma de Paris.

La deuxième époque concerne les années de la Seconde Guerre mondiale. France-Film n'ayant plus droit aux nouveautés de France, à cause du conflit, la programmation du Cinéma de Paris est en grande majorité constituée de films en reprise. Pendant ce

temps, les autres salles trifluviennes sont, on ne peut plus, en étroite relation avec l'activité cinématographique américaine et la réalité sociale (films de guerre). France-Film survivra tant bien que mal, mais son image et son dynamisme ne seront plus jamais les mêmes par la suite.

La troisième époque nous mène à une certaine renaissance du film français au cours de la période 1947-1952. Cependant, France-Film ne répond plus alors entièrement à l'actualité du film français, comme c'était le cas au cours des années 1930. La forte augmentation du taux de fréquentation des salles au Québec et à Trois-Rivières permettent cependant d'affirmer que cette période est excellente pour le Cinéma de Paris. Ajoutons aussi que c'est au cours de ces années qu'apparaissent les premiers films québécois.

Enfin, la dernière période nous conduit de 1953 à 1962, c'est à dire vers les années où les loisirs se diversifient chez la population, comme évoqué dans le chapitre précédent. La fréquentation en salle baisse de façon drastique et ceci se reflète dans une programmation à rabais de France-Film, un distributeur qui n'est plus à l'affût des nouveautés françaises, et qui est parfois doublé par des plus petites compagnies de distribution. Chacune des quatre parties de cette histoire du Cinéma de Paris présente un résumé des activités du films français et de France-Film au cours des différentes époques. Ensuite viennent quelques particularités de la salle du Cinéma de Paris.

3.2.1)- Les années fastes : 1932-1939

Le cinéma français des années 1930 est marqué par quelques courants esthétiques, mais son parcours technique et industriel est semblable à celui du film américain de la même époque. Les Français adoptent le son plus tardivement (1929) que les Américains

(1927), car le système de l'industrie du cinéma français n'était pas assez organisé pour affronter le changement technologique. Il n'y a pas de <<système des studios>> en France : pas d'acteurs ou de scénaristes sous contrats, pas de fabrication à la chaîne de films. Pour produire ses premiers films sonores, la France doit aller tourner ailleurs, principalement en Allemagne, mais aussi en Angleterre. La collaboration avec la UFA allemande durera presque dix années et a pris, au début, trois formes : la mise en place de filiales allemandes à Paris (la compagnie Tobis) pour tourner des films (ceux de René Clair, entre autres) ; production de films français à Berlin et, enfin, la pratique de doubles versions d'un même film. Cette collaboration permet au cinéma français de pallier son manque d'équipement technique et de produire un nombre de films concurrentiels pour son territoire. À ces collaborations, ajoutons celle de la Paramount américaine, déjà évoquée précédemment. L'établissement de véritables studios pour le cinéma sonore est retardée avec l'apparition de la crise économique mondiale, qui ne se manifeste en France qu'en 1932. Gaumont et Pathé, les deux plus solides maisons de production, aux noms historiquement prestigieux, déclarent faillite. Pour les années 1933 à 1936, on compte deux cent soixante-trois faillites et liquidations judiciaires de société de cinéma ².

Le cinéma français des années trente est divisé en courants, reflets de la situation sociale du pays. Les films de la période 1930-33 sont jugés assez médiocres par les historiens du cinéma, et même par les artistes eux-mêmes, comme dans le cas du dramaturge et futur cinéaste Sacha Guitry : <<Vous rendez-vous compte avec quoi sont faits les films qui vous sont offerts (...) ? Avec des vieilles pièces, avec des vieux romans d'il y a vingt ans, trente ans, cinquante ans ! Voilà une invention nouvelle qui ne peut

² Jean-Pierre Jeancolas, *Quinze ans d'années trente : le cinéma français 1929-1944*, p. 26.

vivre qu'avec nos vieilles pièces ^{3.>>} Cet état de fait trouve même écho jusqu'au Québec, sous la plume du journaliste Léon Franque :

Qui a vu « La route est belle » et « Un trou dans le mur », les premiers films parisiens présentés sur nos écrans, se souviennent combien ces productions étaient inférieures et incapables de s'emparer d'un marché que le cinéma américain conservait encore fermement ⁴.

Les premiers films français explorent à leur compte les terrains connus des saynètes du café-concert, des mélodrames théâtraux éprouvés et l'adaptation de classiques de la littérature. Le théâtre filmé connaît son heure de gloire avec des films aux images statiques et à la technique rudimentaire. Comme à Hollywood, les premiers films parlants de France doivent avant tout chanter, parler ou faire rire, bref : produire des sons.

Le style du comique troupier, qui a fait les beaux soirs du café-concert des années 1880, est repris par le cinéma avec ses bidasses ahuris, le jeune soldat malin, l'adjudant idiot, le général hautain, le sergent zélé et la dame de petite vertu. Ce genre, aussi français que peut être américain un western, sera très présent au Cinéma de Paris de Trois-Rivières et révélera à notre public les talents comiques de Bach et de Fernandel. Ce style, véritable exutoire pour les Français touchés par la crise, mourra avec l'arrivée des Allemands en France, interdisant ce genre de productions se moquant du monde militaire. Quelques titres indiquent bien le contenu des films : *La caserne en folie*, *Les bleus de la marine*, *La garnison amoureuse*, *Tire-au-flanc*, *Le coq du régiment*.

À cette première vieillerie s'ajoutera le film <<de châteaux>>, se déroulant à la Renaissance, suivi par une curieuse vague de films dits <<slaves>>, se situant en Russie

³ *ibid.*, cité p. 146.

⁴ *La Presse*, 19 mai 1934, p. 41.

ou à Vienne, dont les histoires ne sont que des prétextes pour montrer des scènes de bal, des mariages somptueux, des costumes militaires, des mélос mondains et des valse impériales. De nouveau, les titres sont évocateurs : *Les bateliers de la Volga*, *Nuits moscovites*, *Les nuits de St-Petersbourg*. Le cinéma français, comme dans le cas des Américains, récupère aussi les chanteurs populaires et les propulse dans des films (Charles Trenet, Tino Rossi). On peut ajouter à la liste les comédies de boulevard, le mélodrame provençal (surtout de Marcel Pagnol), le film policier, religieux ou sentimental. Bref, les sujets ne diffèrent pas beaucoup des films hollywoodiens.

Comme aux États-Unis, le contenu des films est souvent le reflet d'une époque (Hollywood connaît alors sa vague de films de gangsters). Ceci est particulièrement vrai, pour la France, à partir des années 1936, alors que se dessine le spectre de la guerre. Passons sous silence les quelques films du Front Populaire (très peu importés par France-Film) et attardons-nous à la préparation de la guerre, en trois étapes. La première concerne le cinéma colonialiste : les légionnaires envahissent les écrans, avec à leur suite les vils arabes, les bons nègres idiots, les dunes infinies, les mystérieuses femmes voilées et l'esprit de discipline militaire. Le cinéma colonial exulte la réussite de la France, la supériorité de la nation sur les peuples indigènes. Pierre Boulanger note que <<La plupart [de ces films] (...) sont devenus (...) partiellement insupportables à cause de leur racisme latent, de leur paternalisme ou de leur mentalité guerrière ⁵>> Vingt-six productions de ce type seront présentées au Cinéma de Paris, entre 1936 et 1939.

Le cinéma militaire ne voit jamais les Français affronter les fascistes allemands, italiens ou espagnols. Dans ces films de propagande, le Français devient un héros

⁵ Pierre Boulanger, *Le cinéma colonial : de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, p. 5.

combattant toujours pour une noble cause. Si le combat se déroule parfois dans les colonies, c'est la Première Guerre mondiale qui sert à revitaliser l'esprit militariste français et le patriotisme. À cet optimisme héroïque succède le fatalisme social et individuel des années 1938-39, dont le héros, ou plutôt l'anti-héros, sera souvent interprété par l'acteur Jean Gabin. Les amours impossibles côtoient les problèmes de l'enfance malheureuse et de la délinquance. De l'ambiance sombre du *Quai des brumes* au désenchantement suicidaire du couple amoureux de *Hôtel du nord*, ce courant de réalisme pessimiste nous laissera quelques œuvres devenues depuis esthétiquement marquantes. Ce sont toutes ces productions qui sont importées par France-Film et qui seront présentées au public trifluvien du Cinéma de Paris.

Avant la fusion des compagnies distribuant des films français au Québec, celles-ci avaient pris l'habitude de se réunir en congrès annuel, afin de parler de leurs problèmes communs et de vanter leurs réussites par la voie des journaux. Ainsi *La Presse* nous informe-t-elle, par le tableau suivant, des progrès du film de France au Québec entre 1930 et 1934. Bien qu'il faille mettre un peu de doute sur la véracité d'une telle statistique employée à des fins publicitaires, elle révèle tout de même un progrès indéniable, sans lequel le film de France n'aurait pu survivre dans les années subséquentes de la décennie 1930.

TABLEAU XIV
FILMS FRANÇAIS DANS LES SALLES DU QUÉBEC
AU DÉBUT DES ANNÉES 1930

SAISON	SALLES PRÉSENTANT DES FILMS FRANÇAIS	SPECTATEURS HEBDOMADAIRES
1930-31	30	78 000
1932-33	70	245 000
1933-34	73	265 000

SOURCE : *La Presse*, 19 mai 1934, p. 41

Le plus net progrès s'est sans doute réalisé au cours de la saison 1931-32, dont on nous cache la statistique. De 1932 à 1934, le nombre de salles se stabilise, alors que les spectateurs augmentent, prouvant que le public apprécie de plus en plus le film français. Notons qu'une saison d'une salle de cinéma débute en septembre et se termine au mois d'août de l'année suivante.

France-Film est un véritable maître dans le domaine de la publicité. Véritables artistes du slogan qui frappe, se servant des aspects patriotiques de la survivance de la race par l'emploi de la langue française - ces questions seront abordées plus tard – ayant l'appui de l'élite, la compagnie prend aussi des initiatives très dynamiques afin de renforcer sa position sur un marché monopolisé de façon coriace par les Américains de Famous Players.

En 1932, France-Film (première mouture) organise un concours afin de faire connaître le talent canadien-français en Europe. Le prix principal du concours est un voyage à Paris, avec la promesse de faire en sorte que le gagnant et la gagnante puissent obtenir une audition dans un studio parisien. Les candidats font parvenir leur

photographie qui est publiée dans *La Presse*, la station de radio CKAC fait passer des entrevues en ondes et le public de l'Impérial, de Montréal, vote pour ses favoris. Ce concours suscite un très grand intérêt, car le jury reçoit trois cents candidatures, principalement des jeunes femmes ⁶. Cette excellente campagne de presse ne peut faire en sorte que de faire parler positivement la population du film de France. Les Américains ne s'impliquent pas d'une telle façon dans la communauté. Un autre concours, parrainé par France-Film et *La Revue Moderne*, sera évoqué un peu plus loin.

Un film français de cette époque est tiré de soixante à quatre-vingt copies, lesquelles peuvent supporter environ deux cents projections. Il n'existe pas de chiffre précis sur le coût payé par France-Film pour l'achat d'une copie. Mais selon Douglas Gomery ⁷, il en coûtait deux cent cinquante dollars pour mettre sur le marché une copie d'un film américain. En toute logique, avec le prix de l'importation, il faut croire que France-Film payait davantage pour acquérir un film de France. Il est cependant certain que dans la majorité des cas, France-Film n'achetait qu'une seule copie de film. Il était donc impossible qu'un film français soit présenté simultanément à Québec et à Trois-Rivières. Suivons une partie de l'itinéraire du film *Jeanne*, en 1938 ⁸ : il est d'abord présenté à Alma (19 au 21 mars), puis à Rivière-du-Loup (2 au 5 avril), à Limoilou (9 au 12 avril), à Thetford-Mines (17 au 18 avril) puis nous perdons la trace du film pour l'été et l'automne (sans doute présenté dans d'autres villes) avant de le voir arriver à Trois-Rivières le 18 décembre. Le même constat est observé par le dépouillement des journaux

⁶ Les gagnants sont connus en août : Germaine Giroux et Jacques Langevin. Ce dernier obtiendra un petit rôle dans le film *Maria Chapdelaine* de Julien Duvivier.

⁷ Douglas Gomery, *op.cit.*, p. 26.

⁸ Selon une publicité du magazine *Le Courrier du Cinéma*, avril 1938, [s.p]

Le Soleil (Québec), *La Presse* (Montréal) et *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières). Ainsi *Angèle* est-il présenté à Québec le 9 octobre 1935, avant d'arriver au Cinéma de Paris trifluvien la semaine suivante, le 12 octobre.

Au cours des années 1930, France-Film suit l'actualité du cinéma français avec une grande régularité. L'écart entre une première diffusion en France et une présentation du Cinéma de Paris varie de quelques mois à deux années. La copie achetée en France doit d'abord arriver en sol québécois, puis être soumise à la censure, avant d'être prise en main par les publicistes de France-Film. À ce compte, la compagnie faisait les choses assez rapidement, sachant que les films américains arrivaient ici en très peu de temps. Le public pouvait donc toujours voir des films récents. Ceci est typique aux années 1930 car, par la suite, l'écart entre une sortie en France et une sortie au Québec ne fera que s'accroître. Voici une douzaine d'exemples pour illustrer ce fait.

TABLEAU XV

SORTIE DE FILMS À PARIS ET À TROIS-RIVIÈRES

FILM	SORTIE À PARIS	SORTIE À 3-RIV.	DIFFÉRENCE
Les misérables	3 février 1934	7 juillet 1934	7 mois
La crise est finie	5 octobre 1934	6 avril 1935	6 mois
Angèle	28 septembre 1934	12 octobre 1935	1 an 1 mois
Mayerling	12 février 1936	31 octobre 1936	8 mois
César	23 janvier 1937	2 octobre 1937	8 mois
François premier	17 février 1937	31 décembre 1937	10 mois
Pépé le moko	29 janvier 1937	25 mars 1939	2 ans 1 mois
La grande illusion	8 juin 1937	11 juin 1938	1 an
Carnet de bal	7 septembre 1937	23 avril 1938	7 mois
Le schpountz	14 avril 1938	29 juillet 1938	3 mois
Quai des brumes	18 mai 1938	23 mars 1940	1 an 8 mois

SOURCE : Pour les sorties à Paris : Roger Boussinoi, *L'encyclopédie du cinéma*. Les dates de sortie à Trois-Rivières sont extraites du journal *Le Nouvelliste*.

À ces faits, attestant le dynamisme de France-Film, ajoutons que la compagnie avait sa propre revue de cinéma pour vanter ses produits (il en sera question plus loin.) Le public trifluvien a droit à des propriétaires qui se penchent sur eux, qui font tout en leur pouvoir pour acquérir sa fidélité. Mais l'histoire du film français à Trois-Rivières ne commence pas par le Cinéma de Paris, mais bien par l'Impérial qui diffuse trente-huit films de France entre le 14 juin 1930 et le 2 juillet 1932. France-Film, par la voix de son président Robert Hurel annonce, le 29 juin 1932, qu'elle loue pour cinq années la salle du Palace et qu'elle la rebaptise Cinéma de Paris. Hurel déclare alors :

La population de Trois-Rivières pourra compter désormais sur un cinéma de français de premier ordre, ne présentant que des attractions de choix. Notre but est de doter la population canadienne française d'un foyer parlant français où elle puisse aller chaque semaine se recréer d'une manière saine et instructive (...) Nos programmes seront entièrement français. Ils comprendront des actualités françaises, des documentaires français, des comédies françaises et toutes les grandes productions du film parlant français. J'espère que le public de Trois-Rivières saura récompenser nos efforts⁹.

Comme l'ouverture a lieu trois jours plus tard, France-Film n'apporte aucune modification à l'édifice de la rue Saint-Maurice. Le premier film présenté est *Son altesse l'amour*, de Robert Péguy, mettant en vedette Annabella. France-Film ne s'en tient pas là. Le 16 novembre 1932, la compagnie annonce qu'elle a signé un accord d'une année avec l'Impérial pour présenter des films de France. Cette entente sera renouvelée, puisque la salle de la rue des Forges présentera cent vingt-six films français jusqu'à la fin de 1934, un nombre tout de même considérable. Il faut noter que les premiers jours du Cinéma de Paris, sous la direction de la France-Film de Robert Hurel, n'ont pas été très roses.

Sous la gérance de Henry Parent, la salle connaît les mêmes problèmes que ceux du Palace. Il faut rappeler que nous sommes à ce moment dans les pires années de la

⁹ *Le Nouvelliste*, 29 juin 1932, p. 3.

grande crise économique. En 1933, la salle ferme ses portes du 26 mai au 18 novembre, laissant alors à l'Impérial la mission de présenter des films de France (soixante-dix pour cette seule année 1933). Un peu avant cette fermeture, le Cinéma de Paris présente, en mars et avril, douze films américains dans leurs versions anglaises. Comme ce sont des productions de la Columbia, nous pouvons déduire qu'il s'agit d'une partie de contrat du Palace qui n'avait pas été respecté et qui est ainsi complété tardivement.

À la réouverture, France-Film annonce qu'elle a terminé les réparations de la salle. La publicité souligne ¹⁰ qu'un projecteur neuf et un nouveau système sonore ont été installés. Peut-être aussi que la fosse d'orchestre du Palace a été comblée par des sièges. Mais une fermeture de sept mois pour effectuer de telles réparations semble une période un peu longue. Ceci peut aussi paraître étrange, pour un lieu qui n'a pas trois ans et qui avait déjà été rénové suite à un incendie, une année auparavant. N'est-ce pas là le signe de la désertion du public affecté par la crise économique ? Une autre théorie de la fermeture de la salle provient d'une source orale, recueillie auprès d'une personne âgée, voulant que le Cinéma de Paris ait été fermé suite aux pressions des pères Franciscains, desservants de la paroisse Notre-Dame-des-Sept-Allégres. Les archives de cette congrégation étant privées, cette hypothèse n'a pu être vérifiée, bien qu'elle soit en partie plausible. À deux reprises, le curé de la paroisse s'était plaint de la présence du Palace. <<Il est certain que cet établissement construit à quelques centaines de pieds de nos deux églises a tout l'air d'une provocation à Dieu ¹¹.>> La même année, le prêtre récidive :

¹⁰ *Le Nouvelliste*, 18 novembre 1933, p. 5-6.

¹¹ *Le Nouvelliste*, 28 janvier 1984, p. 4.

<<Pour qui réfléchit à l'œuvre de déformation qui s'accomplit par les cinémas et dans les cinémas, la chose est fort inquiétante, au point de vue religieux et moral ¹²>>

Pour la réouverture du Cinéma de Paris, le 18 novembre 1933, la salle nous présente un nouveau gérant, monsieur Josaphat A. Lapolice, qui avait tenu le même rôle pendant dix ans à la salle Auditorium, de Shawinigan. Lapolice sera en poste jusqu'au cours des années 1950, habitant juste en face de son lieu de travail. Cette fois, le Cinéma de Paris sera vraiment sur sa lancée, après ce faux départ. Peu à peu, les films français vont disparaître de l'Impérial et seront exclusifs à la salle de la rue Saint-Maurice. Entretenu par l'équipe de France-Film, le Cinéma de Paris connaîtra une décennie de régularité, jusqu'aux jours sombres de la Seconde Guerre mondiale. Le tableau suivant nous montre l'origine des films de fiction présentés au Cinéma de Paris au cours des années 1930. Il nous prouve aussi la régularité du programme double et du changement de film chaque semaine.

TABLEAU XVI
FILMS PRÉSENTÉS AU CDP AU COURS DES ANNÉES 1930

ANNÉE	TOTAL	FRA	USA	ITA
1932	48	48	0	0
1933	52	40	12	9
1934	99	96	3	0
1935	98	97	1	0
1936	103	102	0	1
1937	104	104	0	0
1938	103	102	1	0
1939	104	104	0	0

SOURCE : Dépouillement de la publicité dans le journal Le Nouvelliste

¹² *id.*

3.2.2)- Les problèmes de programmation : 1940-1946

La période de la Seconde Guerre mondiale cause des problèmes à la France productrice et à France-Film l'importatrice. Malgré les blessures de part et d'autres, les deux sortiront gagnants du conflit. Avant tout, la guerre empêche France-Film d'acheter des films et d'alimenter ses salles et sa clientèle. Nous verrons que la compagnie montréalaise avait stocké quelques munitions avant le début du conflit, mais qu'elle devra survivre avec les moyens du bord, c'est-à-dire des films en reprise. Évoquer le cinéma de l'Occupation devient-il nécessaire, vu que ces films ne seront pas présentés au cours de la période proposée ? Notre chronologie l'exige. Et ce qui est expliqué dans les lignes suivantes servira à la prochaine partie du chapitre.

Les films réalisés en France au cours de la Seconde Guerre mondiale ont donné lieu à de nombreuses études chez les historiens du cinéma. Le sujet est polémique : certains ne voient aucun changement dans le contenu des films, alors que d'autres prétendent le contraire. Jacques Siclier ¹³ et Jean-Pierre Jeancolas ¹⁴ défendent la thèse selon laquelle le cinéma de l'Occupation est une continuation de celui des années 1930, tout en reconnaissant certaines particularités dues aux conditions de tournage (entre autres, la censure allemande). Jean-Pierre Bertin-Maghit ¹⁵, dans son étude sémiotique du contenu de ces films, note un changement majeur : les personnages ne sont plus des individualistes, mais font bel et bien partie de la collectivité. La thèse de François Garçon ¹⁶ rejoint celle de Bertin-Maghit, en se basant aussi sur une analyse poussée du contenu

¹³ Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*.

¹⁴ Jean-Pierre Jeancolas, *op.cit.*

¹⁵ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op.cit.*

¹⁶ François Garçon, *De Blum à Pétain : cinéma et société française 1936-1944*.

des films : selon lui, les films de l'Occupation représentent la France de Pétain et ses valeurs conservatrices. Il y a donc, selon lui, un changement. Cependant, les quatre auteurs s'accordent à dire que les films de l'Occupation ne parlaient jamais de la guerre, ni de l'occupant allemand, et très peu d'antisémitisme.

Après la défaite de la France contre l'Allemagne, l'industrie du cinéma s'effondre. Des talents établis s'étaient exilés ou le feront dès les premiers mois de l'Occupation (les réalisateurs René Clair, Julien Duvivier et Jean Renoir, les comédiens Jean Gabin, Michèle Morgan, Louis Jouvet). L'occupant nazi relance le cinéma français, lui donne une forme industrielle et structurée qu'elle n'avait jamais eue avant. Une compagnie allemande, la Continental, s'établit en France dans le seul but de produire des films pour la population locale (elle en tournera trente, dans d'excellentes conditions). Mais l'occupant impose des règles de censure très strictes. Le cinéma français n'en avait jamais connu d'aussi sévères. Bien sûr, nous devinons que tous les artisans juifs n'ont pas le droit de travailler (les réalisateurs Pierre Chenal, Henri Diamant-Berger, mais aussi les comédiens Jean-Pierre Aumont, Véra Korène et le cas tragique d'Harry Baur, qui mourra des suites des blessures infligées par les nazis). Cette épuration permet à d'autres talents de les remplacer : sous l'Occupation, dix-sept nouveaux réalisateurs font leurs premières armes, dont Robert Bresson, Jacques Becker et Henri-Georges Clouzot.

Deux cent dix-sept films sont commercialisés entre 1940 et 1944. Le réalisateur Claude Autant-Lara affirme que : <<Le film français a été roi de 1940 à 1945 ¹⁷.>> Ces œuvres connaissent un immense succès. Les films américains étant interdits, le public boudant les films italiens et allemands, les salles de cinéma sont pleines pour applaudir

¹⁷ *ibid.*, cité p. 47.

les productions françaises. Les recettes de quatre cent cinquante-deux millions de francs de 1938 passent à neuf cent quinze millions, en 1943 ¹⁸.

L'après-guerre est cependant plutôt sombre. C'est l'heure d'une autre épuration : celle des Français qui avaient collaboré avec les Allemands. Des carrières sont brisées, comme celles des actrices Mireille Balin, Corrine Luchaire et Josseline Gael, celles-ci pour des relations amoureuses avec des nazis. Le comédien Robert Le Vigan, qui chaque soir avait sa chronique anti-juive à la radio, est exilé, tout comme son confrère Maurice Rémy. Le producteur Pierre Guerlais se suicide. Des comédiens et réalisateurs, ayant participé aux films de la Continental, voient leurs carrières menacées : Arletty, Pierre Fresnay, Ginette Leclerc, Sacha Guitry, Henri-Georges Clouzot, Tino Rossi.

Telle était, en bref, la situation du cinéma en France pendant la Seconde Guerre mondiale. Une partie de ces productions seront récupérées par France-Film après la fin du conflit, comme nous le verrons dans la prochaine partie de ce chapitre. À la déclaration de la guerre, en septembre 1939, France-Film n'est pas du tout inquiète, ayant entreposé quelques <<munitions.>> J.-A. DeSève se fait très rassurant auprès du public :

La guerre ne nuira pas au film français, et France-Film n'opère aucun changement à sa politique. Le spectacle continue. France-Film, constamment informée par son bureau de Paris, bien avant le coup de Munich, avait pris ses précautions. Je dirais même que nous avons pris nos mesures de guerre bien avant la date. La réserve de films français présentement à Montréal, dans nos voûtes, est amplement suffisante pour maintenir nos spectacles réguliers pour plus de deux ans. (...) France-Film va continuer sa diffusion de belles productions de Paris exactement comme par le passé ¹⁹.

Les chiffres de nouveaux films français présentés au Cinéma de Paris donnent raison à DeSève : la programmation automnale de 1939 ne change pas et 1940 voit soixante dix-neuf films inédits être mis à l'affiche. La proportion chute en 1941 puis

¹⁸ Philippe Comes de et Michel Marmin (dir.) *Le cinéma français 1930-1960*, p. 74.

¹⁹ Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français*, cité p. 25-26.

devient catastrophique en 1942. Voici le tableau de ces statistiques du Cinéma de Paris trifluvien. Il faut cependant noter que les <<films inédits au CDP>> ne sont pas des productions neuves, mais bien des films qui n'avaient jamais été diffusés dans cette salle : ils l'avaient été à l'Impérial, certains au début des années 1930, et d'autres à Montréal. Notons aussi la présence de quelques films américains, la plupart doublés en Français, qui servaient de <<bouche-trou>> pendant la saison estivale et permettait à France-Film d'économiser une semaine supplémentaire de films français.

TABLEAU XVII
FILMS AU CDP PENDANT LA GUERRE

ANNÉE	FILMS INÉDITS AU CDP	FILMS EN REPRISE	USA
Septembre À déc. 1939	35	0	0
1940	79	15	3
1941	48	51	2
1942	10	92	1
1943	13	82	4
1944	9	95	0
Janvier à mai 1945	9	27	0
TOTAL	203	362	10

SOURCE : Dépouillement des publicités du CDP dans le journal Le Nouvelliste

À la fin de 1941, France-Film appelle à l'aide René Ristelhueber, consul de France au Canada. Elle lui demande de faire en sorte de recevoir des films commandés avant la déclaration de la guerre et déjà payés. France-Film enquête aussi pour savoir s'il est possible d'obtenir une partie de la production des films de l'Occupation. Le gouvernement canadien rappelle à France-Film que l'occupant allemand refuse toute transaction commerciale avec l'Empire britannique. Malgré ces efforts diplomatiques et

politiques ²⁰, la situation ne change pas : les chiffres précités, à partir de 1941, montrent clairement la chute de France-Film dans la présentation de nouveaux films.

La question, pour France-Film, était : <<Comment faire du neuf avec du vieux ?>> Alors que le public trifluvien continuait à applaudir ses idoles américaines à l'Impérial, au Rialto et au Capitol, goûtant des productions on ne peut plus actuelles, dont un grand nombre de films sur la guerre, le Cinéma de Paris devait présenter des reprises. Au compte de deux films par semaine, la chose n'était pas très évidente. On offre d'abord les grands succès des années 1930, mais il vient un certain temps où il faut avoir recours à toutes les productions appartenant à France-Film. De plus, il ne faut surtout pas mettre en doute que certaines de ces pellicules, ayant fait le trajet de douzaines de salles du Québec, devaient être en mauvais état. Plusieurs films de reprise sont présentés deux fois durant la guerre (par exemple, *Adémi aviateur*, à l'origine diffusé en 1934, est remis à l'affiche en 1941 et en 1944.) France-Film, dans une tactique appréciable mais sans doute vaine, change entièrement la publicité de la plupart de ces films.

Comme effort vraiment curieux, citons que le film *Les otages*, présenté le 12 octobre 1940, use d'un subterfuge à la limite de la malhonnêteté. Ce film de 1939 se déroule au cours de la Première Guerre mondiale, alors que les Allemands prennent en otage cinq notables d'un village en guise de représailles contre l'assassinat d'un officier. La publicité de France-Film présente le film comme d'actualité, avec le gros titre : <<Voulez-vous voir ce qui se passe tous les jours en France occupée ? ²¹>> Ils ajoutent un extrait de journal, présentant une nouvelle semblable à celle du scénario : <<Les

²⁰ Philippe Prévost, *La France et le Canada : d'une après-guerre à l'autre (1918-1944)* p. 404-405.

²¹ *Le Nouvelliste*, 10 octobre 1940, p. 5.

Allemands ont imposé une amende (...) à la ville de Reyan, près de Bordeaux, où un militaire allemand fut tué (...) Le commandant allemand a exigé la détention de cinq otages.^{22>>>}

Comme seules réelles nouveautés, France-Film a l'exclusivité québécoise des actualités de guerre produites en français par l'Office National du Film du Canada. La série, de belle qualité, s'intitulait *En avant Canada*. Ces courts métrages seront de presque tous les programmes du Cinéma de Paris. À l'occasion, la salle offre sur scène un spectacle relatif à la guerre : le Régiment de Trois-Rivières présente son spectacle, sans doute musical, le 15 juillet 1940. La salle participe aussi aux promotions pour l'achat de bons de la Victoire.

Bref, France-Film met tout en son pouvoir pour conserver son public. Il est cependant très dommage de ne pas avoir de chiffres sur la fréquentation du Cinéma de Paris ou de toute autre salle de France-Film pour la période de la guerre. Au cours de ces années, nous avons vu que la fréquentation des salles de cinéma n'a cessé d'augmenter à Trois-Rivières : 535 000 (1940) ; 593 000 (1941) ; 640 000 (1942) ; 718 000 (1943) ; 785 000 (1944) ; 821 000 (1945) ²³. Il apparaît alors impossible d'affirmer que la situation inconfortable de France-Film ait fait chuter la fréquentation du Cinéma de Paris. Les gens, en quête de distractions, n'ont probablement pas cessé de visiter leur salle. Il ne faut pas donner non plus un sens péjoratif au film en reprise. À cette époque où il n'y avait pas de télévision ou de cassettes vidéo pour revoir un film, l'arrivée d'une œuvre ancienne, qui à l'origine n'avait tenu qu'une semaine, n'était pas nécessairement une

²² *id.*

²³ Lamonde Yvan et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, tableau 39.

mauvaise nouvelle. Quel plaisir de revoir les meilleurs drames de Marcel Pagnol, ou d'applaudir à nouveau les grands succès de Gabin et de Fernandel. Le présent chapitre a surtout servi à évoquer les problèmes de France-Film face à ses concurrents américains : l'absence de nouveaux films a certes coupé le public de l'actualité du cinéma gaulois. À divers degrés, France-Film ne s'en remettra jamais tout à fait.

Enfin, pour terminer cette partie, le tableau suivant, sur l'origine des films de la programmation du Cinéma de Paris, prouve la régularité offerte au public par la salle trifluvienne.

TABLEAU XVIII
FILMS PRÉSENTÉS AU CDP PENDANT
LA SECONDE GUERRE MONDIALE

ANNÉE	TOTAL	FRA	USA	QUE
1940	104	100	4	0
1941	102	100	2	0
1942	106	105	1	0
1943	104	100	4	0
1944	105	105	0	0
1945	98	97	0	1
1946	101	101	0	0

SOURCE : Dépouillement des publicités du CDP dans le journal Le Nouvelliste

3.2.3)- La renaissance : 1947-1952

La renaissance du Cinéma de Paris est synonyme de l'arrivée de nouveaux films français. Pour le film de France, c'est la liberté artistique enfin revenue. Mais, dans les deux cas, la prospérité éclatante cache des ombres au tableau.

Après la guerre, la situation du cinéma en France est presque dévastatrice. De nombreux studios ont été ravagés, l'organisation financière est difficile pour la relance et les salles de l'Hexagone sont de nouveau envahies par le concurrent américain. À ce

propos, le 28 mai 1946, dans le cadre des stratégies politiques reliées à la fin de la guerre, un accord économique est signé entre Léon Blum, président du conseil de France, et le secrétaire d'État américain James Byrnes, avec des clauses concernant le cinéma. Aux termes de cette entente, les salles françaises doivent programmer 16 % de films nationaux ; le reste du temps, elles peuvent diffuser des films américains. Cet accord soulève l'ire de l'industrie du cinéma français. L'entente est revue et le nombre de semaines passe à vingt. Plus que jamais, les salles françaises offrent du cinéma américain aux leurs, après avoir connu des années de grande prospérité pendant la Seconde Guerre mondiale.

Une solution est de se tourner vers les pays devant faire face à une compétition similaire. Pour la France, c'est la collaboration avec l'Italie qui aidera à la réalisation de plusieurs films. L'accord initial entre les deux pays est signé en octobre 1946 et sera renouvelé annuellement jusqu'au début des années 1960. Une vingtaine de films sont produits chaque année entre les deux pays (parmi les plus célèbres et appréciés des Québécois, notons les films de la série de *Don Camillo*, mettant en vedette Fernandel).

Le cinéma français peut-il continuer comme avant ? <<La période (...) des années 1948-1958 est celle de la « stabilité », selon Georges Sadoul, de la « stagnation » selon Roger Boussinot. C'est une période (...) marquée par le retour des absents et par l'épanouissement de nouveaux talents ²⁴.>> Le cinéma français accueille et glorifie les valeurs sûres des années 1930 (Jean Gabin, Fernandel, Michel Simon, Danielle Darrieux) dans des productions sans surprise, alors que les nouveaux venus, issus de l'Occupation et des années d'après guerre, tournent dans des productions un peu plus progressistes (Gérard Philipe, Yves Montand, Françoise Arnoul, Jean Marais). La situation, souvent

²⁴ Martin, Marcel, *Le cinéma français depuis la guerre*, Paris, Édilig, p. 21.

décriée par les tenants de la <<Nouvelle Vague>> (qui apparaîtra en 1958) n'a cependant rien de bien différente de celle des États-Unis. Le public est heureux de retrouver ceux et celles qu'il aime, fait l'effort de découvrir les nouveaux visages.

France-Film renaît différente de la fin des hostilités européennes. Ces années ont été celles d'un véritable combat juridique entre le président Albin Janin et le vice-président J.-A. DeSève. Janin cherche à évincer son partenaire de France-Film, ce qu'il arrivera à faire suite à l'implication de DeSève dans la compagnie de production québécoise Renaissance Films. Après avoir embourbé cette nouvelle compagnie dans des difficultés financières insurmontables, DeSève, après des tractations juridiques complexes, devient président de France-Film à la mort de Janin, en avril 1949.

C'est donc à Alban Janin que revient la tâche de relancer France-Film après la guerre. Dès la mi-juin 1945, il a recours à l'aide du gouvernement canadien pour rétablir le bureau de France-Film à Paris. L'opération est longue, complexe et très coûteuse, si bien que les nouveaux films n'arrivent au Québec qu'en mai 1946 (mais les films d'actualités les précéderont de plusieurs mois). La date prévue avait été janvier 1946, alors que France-Film achète des pages entières de publicité dans les grands journaux du Québec pour célébrer le retour des films français. Un article, signé Léon Franque, paraît dans l'édition du 19 janvier 1946 du *Nouvelliste*. De nombreuses photographies de films entourent le texte, vantant le génie cinématographique français et le courage des artistes qui avaient <<travaillé dans la clandestinité ²⁵>> pour maintenir la qualité française (on sait qu'il n'en est rien). Franque assure le public que le film français n'a pas changé, qu'il retrouvera ses favoris et découvrira de nouveaux talents. France-Film remercie la

²⁵ *Le Nouvelliste*, 19 janvier 1946, p. 14.

patience du public pendant les années sombres. L'article se termine par une liste de soixante nouveaux titres, tous des films de l'Occupation. Le cinéophile note surtout l'absence des films marquants de cette période, comme *Le corbeau*, *L'assassin habite au 21*, *Les visiteurs du soir* ou *Goupi mains rouges*, qui seront récupérés par les nouveaux distributeurs concurrents et présentés, à Trois-Rivières, à l'Impérial. Une ribambelle de slogans tapageurs soulignent l'arrivée de chacun de ces films : <<Encore! Toujours de l'inédit! Un film nous arrive de Paris libéré!>>, <<Le cinéma français sort victorieux de la tourmente>>, <<Suivez la cavalcade de films nouveaux arrivant de Paris!>> S'ajoutent à cet éclat de magnifiques photographies couleur de vedettes françaises, détrônant les illustrations noir et blanc qui avaient orné le hall d'entrée du Cinéma de Paris trifluvien pendant la guerre.

Les films de l'Occupation, déjà très censurés par les Allemands et représentant les valeurs conservatrices du régime de Vichy, font certes l'affaire de France-Film, qui a toujours collaboré étroitement avec le Bureau de Censure de la Province de Québec et ne cherchait surtout pas à déplaire aux autorités en place dans les différentes villes de sa clientèle. Ce cinéma <<idéologiquement propre, moralement irréprochable ²⁶>> n'en demeure pas moins composé de films déjà anciens. Et il n'y a nul doute que les copies achetées par Janin, ayant circulé en France pendant tout le conflit, n'étaient pas tout à fait neuves.

À titre d'exemple de l'esprit de ces films, notons la réalisation 1942 de Jean Stelli, *Le voile bleu*, mettant en vedette Gaby Morlay, qui a été le plus gros succès populaire en France pendant la guerre. Morlay joue une femme dont le mari a été tué

²⁶ François Garçon, *op.cit.*, p. 11.

pendant la Première Guerre et qui perd son bébé en même temps. Dès lors, elle décide de consacrer sa vie aux enfants des autres, devenant gouvernante pour différentes familles. Devenue vieille, abandonnée, elle ne semble plus bonne à rien quand soudain, tous les enfants qu'elle a élevés reviennent, le jour de la fête des mères, pour lui rendre hommage. Avec l'esprit de sacrifice et de maternité de la femme, ce film incarne des valeurs conservatrices de la France de Pétain et aussi celles en cours au Québec pendant ces années. C'est ce genre de production qu'importera surtout France-Film, laissant les œuvres plus complexes (comme les films cités plus haut) aux petites maisons de distribution naissantes.

Les films de l'Occupation formeront une très grande partie de la programmation du Cinéma de Paris de 1946 à 1948. Par la suite, France-Film attendra plusieurs mois, sinon quelques années, pour importer de nouveaux produits, coupant ainsi son réseau de salles de l'actualité du film français, une de ses grandes qualités au cours des années 1930. Le tableau suivant nous indique le nombre de films de l'Occupation présentés au Cinéma de Paris.

TABLEAU XIX						
FILMS DE L'OCCUPATION PRÉSENTÉS AU CDP						
ANNÉE	TOTAL	DE 1940	DE 1941	DE 1942	DE 1943	DE 1944
1946	82	5	12	36	22	7
1947	29	4	7	12	3	3
1948	42	1	11	19	7	4
1949	19	0	3	8	5	3
1950	6	0	1	2	3	0
1951	0	0	0	0	0	0
1952	1	0	0	1	0	0

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans Le Nouvelliste

Cet autre tableau nous montre le nombre de films déjà vieux de trois ans et plus, présentés au Cinéma de Paris au cours de la période. Ce nombre, soustrait aux films en reprise et au total de films présentés, nous révèle le chiffre de films relativement récents (moins de trois ans) offerts au public trifluvien. Ces chiffres, dans toutes les catégories, se limitent aux films de France. Le tableau permet de constater que le Cinéma de Paris était très loin d'être au faîte de l'actualité du film français, alors que les autres salles du Trois-Rivières métropolitain présentaient, pour la plupart, des films américains récents.

TABLEAU XX
FILMS RÉCENTS PRÉSENTÉS AU CDP

ANNÉE	TOTAL DE FILMS FRANÇAIS	FILMS FRANÇAIS EN REPRISE	FILMS FRANÇAIS 3 ANS ET +	FILMS FRANÇAIS 3 ANS ET –
1946	101	11	75	15
1947	94	12	30	52
1948	102	14	47	41
1949	82	18	34	30
1950	89	7	34	48
1951	87	10	27	50
1952	90	12	27	51

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans Le Nouvelliste

Au cours de cette période, comme nous l'avons vu, certaines autres salles commencent aussi à programmer des films français, en collaboration avec les nouvelles maisons de distribution montréalaises. Ce total est de quatre-vingt-dix pour les années 1947-52. À cette concurrence, ajoutons celle du film anglo-saxon doublé en français : six cent quatre-vingt-quatre productions. Ainsi, France-Film et son Cinéma de Paris, au cœur des années fastes de la fréquentation en salle au Québec et dans la cité de Lavolette, font-elles face à une concurrence inédite. Mais il faut mettre en doute que ces failles aient pu avoir une influence quelconque sur la fréquentation du Cinéma de Paris.

Le cinéma est tellement populaire au cours des années d'après-guerre, que France-Film songe, en 1949, à faire bâtir un nouveau Cinéma de Paris, à Trois-Rivières, tout en conservant la salle de la rue Saint-Maurice. Des plans de l'architecte Jean-Pierre Perreault sont même présentés aux évaluateurs municipaux. Cette nouvelle salle serait située rue des Forges, voisine de l'Impérial et face au Capitol. Elle compterait mille trois cents sièges, alors que le Cinéma de Paris n'en a que sept cent trente. France-Film prévoit l'inaugurer à l'automne 1950. Le projet n'aura pas de suite. En 1950, France-Film possède un réseau de huit salles, réparties dans cinq villes (Québec, Montréal, Hull, Sherbrooke et Trois-Rivières) comprenant huit mille quatre cent treize sièges ²⁷. En 1949, la compagnie a un chiffre d'affaires de 2 486 119 \$ et a enregistré des profits nets de 346 432 \$ ²⁸. De plus, France-Film connaît un certain succès en distribuant des films québécois et en ayant le marché exclusif du film en seize millimètres, pour le réseau des salles parallèles (comme les séances de cinéma présentées par le clergé dans les sous-sol

²⁷ Lamonde, Yvan et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, tableau 72.

²⁸ Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français*, p. 35.

d'église, les O.T.J. ou les salles de loisirs paroissiaux). Tout semble aller pour le mieux, mais les failles des années d'après-guerre ne feront que s'accroître au cours des années suivant l'arrivée de la télévision. Le tableau suivant nous indique le total et l'origine des films présentés au Cinéma de Paris au cours de cette période.

TABLEAU XXI						
FILMS PRÉSENTÉS AU CDP APRÈS LA GUERRE						
ANNÉE	TOTAL	FRA	QUE	ITA	ALL	MEX
1947	95	94	0	1	0	0
1948	105	102	0	3	0	0
1949	87	82	4	1	0	0
1950	92	85	3	3	0	1
1951	99	87	1	7	2	2
1952	98	90	3	5	0	0

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans le journal Le Nouvelliste

3.2.4)- Le déclin : 1953-1962

Les années 1953-1962, nous l'avons vu, sont celles du déclin de la fréquentation en salle, alors que le public, au cœur d'une décennie économiquement prospère, diversifie ses activités de loisirs, principalement centrées sur la télévision et l'utilisation de l'automobile. Cette situation se reflète très bien chez France-Film et au Cinéma de Paris de Trois-Rivières.

Concernant le cinéma lui-même, les années 1950 ne sont pas excellentes, ni aux États-Unis ni en France. Chez nos voisins du sud, le système des studios hollywoodiens s'écroule et la qualité de la production s'en ressent. Les mêmes observations sont valables pour la France : hors quelques films, la grande majorité de la production tricolore piétine, est incapable de se renouveler. C'est l'ère de la série B. Ces films sans grande envergure, tournés avec des petits budgets, ont pourtant toujours été présents dans la production française. Ils ont depuis longtemps été favorisés par France-Film car, après tout, à un rythme de deux films par semaine, on ne peut imaginer que le Cinéma de Paris ne programme que des <<grands films>> ou des <<chefs d'œuvres.>> Mais il semble que cette production de seconde zone caractérise beaucoup le cinéma français de cette période.

Le cinéma des années cinquante s'impose comme un spectacle résolument populaire. Afin d'inciter le public à fréquenter assidûment les salles, les produits proposés exposent des titres accrocheurs et évocateurs. Le prestige de Paris (...) assure l'attrait de plus de cinquante films. (...) Les femmes, filles, gamines, qu'elles soient formidables, nues, légères, diaboliques ou mystérieuses constituent plus d'un quart de la production générale. De manière générale, les titres laissent entrevoir essentiellement le scandale, le meurtre, le bonheur ou l'humour ²⁹.

Aux mélodrames, comédies, sujets sociaux ou films de chanteurs s'ajoutent des styles plus particuliers aux années 1950 : le film policier (avec Eddie Constatine) ; le film de filles perdues, et, enfin, le film de cabaret, où, tour à tour, tous les styles précités se déroulent. Le cinéma des années 1930 plane encore sur la production, avec les films des monstres sacrés tels Fernandel, Gabin ou Michel Simon. À ces films s'ajoutent, dès 1958, une foule de jeunes réalisateurs, formés par les écoles de cinéma, les ciné-clubs et le journalisme. Ce sont les réalisateurs de la <<Nouvelle vague>>, remettant en question

²⁹ Stéphane Brisset, <<Le cinéma de seconde zone>>, dans : Jean-Loup Passek, *D'un cinéma à l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, p. 120.

leur propre histoire cinématographique et abordant des sujets plus contemporains. En 1959, vingt-quatre nouveaux réalisateurs font leur premier film. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais ou Claude Chabrol s'emploient à écrire des articles incendiaires sur le cinéma français et à réaliser leurs propres œuvres. Si le mouvement a effectivement changé le visage du film français, il a eu très peu d'écho chez France-Film et au Cinéma de Paris. La plupart de ces films seront ignorés par J.-A. DeSève et seront importés par Art Films, puis présentés principalement au Baronnet, bien que l'Impérial ait programmé quelques unes de ces productions.

Seul maître à bord de France-Film, DeSève fait face à des années difficiles, se reflétant dans le choix des productions achetées. La majorité d'entre elles sont des films datant de plusieurs années. Il y a tout lieu de croire qu'ils coûtaient moins cher. France-Film ajoute à son catalogue une grande quantité de films italiens, pour la plupart des films de l'Antiquité romaine et des mélodrames sociaux. D'autres productions mondiales envahissent aussi le Cinéma de Paris : le Mexique et l'Espagne sont les principaux. Il serait naïf de croire que c'est par goût de présenter au public d'autres cinémas nationaux. La plupart de ces films, à nouveau, datent de plusieurs années et, conséquemment, coûtaient moins cher. Une note griffonnée à la main, trouvée dans le fouillis des <<archives>> de France-Film à la Cinémathèque québécoise, donne une indication plus que claire sur le souci d'économie de la compagnie : <<Si c'est très bon, j'aime mieux payer 8 000 que 4 000 pour un petit film espagnol avec des chevauchées et des bonshommes avec de la terre à leurs souliers ³⁰.>>

³⁰ *Archives de France-Film*, La Cinémathèque québécoise, [s.n.], [s.d.], [s.p.]

Beaucoup de titres français et italiens, présentés au Cinéma de Paris au cours de cette période, sont des films vraiment très obscurs et la recherche de leur résumé devient ardue, car France-Film avait l'habitude de changer les titres, inventant une incroyable série de titres mélodramatiques ³¹ ou sensationnels ³².

Le tableau suivant nous montre le total de films français déjà vieux de trois ans et plus, présentés au Cinéma de Paris. Ces chiffres, soustraits aux films en reprise et au total de ceux présentés nous indique le nombre de films français relativement neufs (moins de trois ans) offerts au public trifluvien. Plus que jamais, le Cinéma de Paris était très loin de l'actualité du film de France. Ces chiffres sont une indication que France-Film achetait à rabais, afin de compenser l'argent perdu par la chute de fréquentation des salles au Québec. La baisse progressive du total accompagne celle de la fréquentation en salle à Trois-Rivières.

TABLEAU XXII
FILMS RÉCENTS PRÉSENTÉS AU CDP

ANNÉE	TOTAL DE FILMS FRANÇAIS	FILMS FRANÇAIS EN REPRISE	FILMS FRANÇAIS 3 ANS ET +	FILMS FRANÇAIS 3 ANS ET -	FRÉQ. SALLES T-R
1953	81	7	39	35	1056000

³¹ Notons parmi ces titres cette série de références au rôle stéréotypé et conservateur de la femme : Le passé d'une mère, Le secret d'une mère, La faute d'une mère, Le sacrifice d'une mère, Le calvaire d'une mère, Le serment d'une mère, L'amour d'une mère, Angoisse d'une mère. Les enfants, de leur côté, ne semblent guère chanceux avec : L'enfant du péché, L'orphelin des bas fonds, Le calvaire d'un enfant.

³² Pour des frissons garantis, France-Film n'a pas hésité à donner les titres suivants à ces films obscurs : J'étais une pécheresse, L'ange du péché, La fille perdue, Gangsters en jupons, La perverse, En amour on pêche à deux, Dolorès la demme errante, Les impures.

1954	79	2	30	47	923 000
1955	69	9	28	32	785 000
1956	52	6	29	17	882 000
1957	64	6	20	38	768 000
1958	72	15	19	38	667 000
1959	49	4	22	23	581 000
1960	66	20	34	12	544 000
1961	59	23	31	5	468 000
1962	49	20	28	1	427 000

SOURCES : Dépouillement des publicités du CDP dans le journal Le Nouvelliste. Pour la fréquentation des salles de Trois-Rivières : Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *op.cit.*, Tableau 30.

À ces chiffres, ajoutons ceux de la concurrence des autres salles trifluviennes, qui présentent de plus en plus de films français, et qui ont souvent l'exclusivité des films de grande réputation et de qualité ³³. Quatre cent vingt-deux films français sont proposés par les cinémas du Trois-Rivières métropolitain de 1953 et à 1962. Deux mille six cent cinquante huit films anglo-saxons doublés en français envahissent les écrans concurrents pour la même période. La compétition, plus que jamais, est très féroce et il n'y a nul doute que le Cinéma de Paris traverse des années sombres.

Une autre indication de cette déchéance est l'apparition d'un phénomène nouveau : le film tenant l'affiche plus d'une semaine. Ceci est presque absent au cours des décennies précédentes. Il ne faut pas croire que ces films séjournent au Cinéma de

³³ Par exemple, le Champlain présente : Jeux interdits, Le bossu de Notre-Dame, Mon oncle, Jules et Jim. L'Impérial propose : Le petit monde de Don Camillo, Le salaire de la peur, Hiroshima mon Aamour, Plein soleil. Le Capitole offre : La porte des lilas, Le monde du silence, Léon Morin prêtre.

Paris deux et parfois trois semaines parce qu'ils sont populaires. C'est avant tout une question d'économie, car changer de film chaque semaine impliquait des frais additionnels. Aucune autre salle du Trois-Rivières métropolitain - sinon le Madelon, vers la fin des années 1950 - n'adopte une telle politique, continuant leur principe du programme hebdomadaire. De nouveau, le phénomène accompagne celui de la désertion des salles par le public.

TABLEAU XXIII
FILMS DU CDP TENANT PLUS D'UNE SEMAINE

ANNÉE	TOTAL	2 SEM.	3 SEM.	4 SEM.
1953	3	3	0	0
1954	2	1	0	1
1955	0	0	0	0
1956	3	2	1	0
1957	1	1	0	0
1958	7	7	0	0
1959	11	11	0	0
1960	6	6	0	0
1961	3	3	0	0
1962	5	5	0	0

SOURCE : Dépouillement des publicités du CDP dans le journal Le Nouvelliste

En septembre 1957 apparaît une particularité exclusive au Cinéma de Paris : le programme triple. Il s'agit d'attirer la clientèle vers la salle désertée en lui offrant trois films pour le prix régulier d'un programme double. Notons que les films ainsi proposés sont toujours des reprises. Pour que l'affiche soit encore plus alléchante, la direction regroupe chacun de ces spéciaux en thèmes spécifiques : mélodrames, films avec chanteurs, productions italiennes et films avec des vedettes spécifiques : Michèle Morgan, Eddie Constantine et Brigitte Bardot (celle-ci à deux reprises.) De nouveau, ce

phénomène, apparu vingt fois, accompagne le déclin de la fréquentation en salle : 1957 (1) ; 1958 (5) ; 1959 (1) ; 1960 (5) ; 1961 (6) ; 1962 (2).

Joseph-Alexandre DeSève est conscient des problèmes que rencontre sa compagnie et l'industrie des salles de cinéma au Québec au cours des années 1950. Dans un texte très lucide, malheureusement non daté, DeSève présente quatre phénomènes qu'il juge responsables de la chute de la fréquentation des salles de cinéma : la télévision, l'automobile, le sport et la hausse des salaires. Ce texte est reproduit en annexe.

Ainsi se termine un aperçu chronologique de l'histoire de la salle Le Cinéma de Paris de Trois-Rivières, mise en relation avec le cinéma français et l'histoire de la compagnie de distribution France-Film. À partir de 1963, la salle présentera de façon plus régulière des films américains doublés, perdant ainsi ce qui avait été sa vocation première. Le 18 février 1961, DeSève fondera la station de télévision Télé-Métropole et présidera aux deux compagnies jusqu'à son décès, en 1968. France-Film lui survit : au moment d'écrire ces lignes, en 1999, la compagnie importe annuellement une vingtaine de films, la plupart européens, et est impliquée dans la production de longs métrages québécois (par exemple : *Le cœur au poing*). France-Film vendra son réseau de salles à Cinéplex-Odéon en 1986. Le Cinéma de Paris de Trois-Rivières sera rasé par un incendie le 11 mai 1990.

La partie suivante de ce chapitre concerne les particularités du spectacle cinématographique propre au Cinéma de Paris et à France-Film. Voici, enfin, le tableau de l'origine et du nombre de films présentés au Cinéma de Paris de 1953 à 1962.

TABLEAU XXIV
FILMS PRÉSENTÉS AU CDP AU COURS DES ANNÉES 1950

AN	TOT	FRA	USA	QUE	ITA	ALL	MEX	SUE	ESP	GB
53	97	81	0	3	12	0	1	0	0	0
54	96	79	0	1	11	1	2	1	1	1
55	98	69	0	0	14	1	10	0	3	1
56	92	52	0	3	22	3	5	1	5	0
57	100	64	1	1	25	3	3	0	1	1
58	95	72	0	0	19	1	0	1	2	0
59	83	49	0	0	23	4	3	0	4	0
60	99	66	1	0	23	4	4	1	0	0
61	101	59	1	2	30	3	1	0	4	1
62	96	49	0	2	29	7	4	0	4	1

NOTE : Un problème technique empêche la création d'une colonne supplémentaire. Il faut donc ajouter 1 film japonais pour l'année 1957.

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans le journal Le Nouvelliste

3.3)- Le spectacle cinématographique de France-Film

Cette partie du troisième chapitre reprend des éléments déjà vus à propos d'autres salles trifluviennes. S'il y a beaucoup de points communs entre le spectacle cinématographique du Cinéma de Paris et celui d'autres salles, on retrouve, cependant, une approche différente au niveau publicitaire de la part de France-Film. Le vedettariat des films français y est aussi traité de façon beaucoup plus précise. L'aspect francophone confère à ces éléments du spectacle cinématographique des particularités très propres à la société québécoise des années 1932-1962. Ces points seront repris plus en détail dans le quatrième chapitre. Passons d'abord par un survol de la publicité de France-Film et du vedettariat.

3.3.1)- Publicité et vedettariat

La publicité de France-Film est tout à fait locale : elle est différente de celle proposée par les Français pour les mêmes films et diffère de celle des Américains par des

particularités propres à la société québécoise. Elle répond parfaitement à l'observation faite par Luc Côté et Jean-Guy Daigle, selon laquelle : <<Une partie du travail des publicitaires viserait (...) à récupérer à des fins marchandes certaines des pratiques culturelles qui sont (...) à l'œuvre dans la société ³⁴.>> La publicité de France-Film est un réel reflet de la société québécoise des trente années étudiées dans la présente recherche.

Il aurait été simple pour France-Film, en important les films, de reprendre à leur compte la publicité déjà utilisée par les distributeurs français. Les publicités françaises sont moins denses. Souvent, elles nomment le réalisateur du film, chose qui n'arrive à peu près jamais au Québec. France-Film mise beaucoup plus sur les têtes d'affiche, des phrases explicatives et un slogan, qui est à peu près absent des publicités parisiennes. Mais les deux ont en commun d'utiliser le dessin au détriment de la photographie. La publicité de France-Film paraît ainsi héritière de celle des Américains à l'époque du muet. Les illustrations sont toujours soignées et de bon goût. Parfois, elles côtoient des photographies, mais celles-ci ne se répandront qu'à partir des années 1950.

France-Film n'ignore pas les méthodes publicitaires mises en place par la compagnie américaine Publix, en 1926, et dont se servait le distributeur Famous Players. Chaque film importé par la compagnie est fiché. Cette fiche indique le genre du film, sa durée, ses auteurs, le réalisateur, les interprètes, propose un résumé du scénario, on y parle du type d'exploitation, on suggère un slogan publicitaire et on critique brièvement la réalisation et l'interprétation. Ces fiches servent aux médias pour leurs chroniques de

³⁴ Luc Côté et Jean-Guy Daigle, <<Publicité de masse et masse publicitaire dans la presse quotidienne au Québec (1929-1957)>>, dans : Pierre Lanthier et Guildo Rousseau (dir), *op.cit.*, p. 264.

cinéma. Dans *Le Nouvelliste*, nous retrouvons la chronique *Dans nos théâtres*, dont les auteurs anonymes reproduisaient plus ou moins la fiche fournie par France-Film. Voici un exemple typique de texte publicitaire de France-Film, revu et corrigé par un journaliste du *Nouvelliste* :

Le public a tellement aimé *Marinella*! Le succès de Tino Rossi fut, en cette occasion, si phénoménal que la direction du Cinéma de Paris a été débordé de demandes. Le grand public réclamait un autre film du populaire chanteur (...) *Au son des guitares*, le dernier succès de Tino Rossi, prend donc l'affiche aujourd'hui. C'est un film d'une formule toute différente de *Marinella*. C'est à la fois de la comédie, un peu de drame, de l'aventure, du spectacle et, naturellement, du tour de chant car Tino Rossi ne pouvait s'empêcher de nous offrir ses derniers grands succès de la radio. Or, on les entendra tous et dans une atmosphère plaisante de bonne humeur. Dans des décors aussi variés que luxueux, l'histoire débute sur la côte corse pour se dérouler un moment à Paris et se terminer où elle avait débiter [sic]. De plus en plus sûr de son métier d'acteur de cinéma, Tino Rossi joue un rôle plus élaboré (...) *Au son des guitares* nous fait mieux connaître Tino Rossi. On admirera la modestie de ce jeune chanteur devenu si populaire. On se rendra compte qu'il est bien doué pour la comédie et qu'il peut rivaliser avec les artistes les mieux cotés de Paris présentement. Ne parlons pas des chansons. La voix de Tino Rossi est connue partout et personne ne se lasse de l'entendre.³⁵

La publicité pour ce film présente, en en-tête, le slogan : <<Venez entendre la VOIX D'OR du chanteur sans pareil.>> On voit un dessin de l'artiste avec sa guitare, puis son nom en grosses lettres, suivi du titre du film. Deux petits encadrés se réfèrent au film précédent de la vedette : <<Un film qui surpasse le fameux *Marinella*>> et <<Nouveautés de Vincent Scotto, le compositeur de la musique de *Marinella*>> Tout en bas, on insiste encore sur les chansons : <<Venez entendre les derniers triomphes lyriques de Tino Rossi des mois avant leur création à la radio.>> Quatre titres de chansons sont incorporés dans des notes musicales et la publicité entière est entourée d'une portée. Cette publicité résume les mêmes thèmes proposés par le texte, lequel vient de la fiche publicitaire émise par France-Film : on insiste sur les chansons, sur le film

³⁵ *Le Nouvelliste*, 6 février 1937, p. 9.

précédent de l'acteur. La grande majorité des publicités de France-Film, surtout au cours des années 1930-40, reprend ce même modèle : dessin, slogans, références, tête d'affiche.

France-Film ne déteste pas quelques formules sur la compagnie elle-même : <<Le flambeau est tenu par France-Film>> ou <<Le succès est aux programmes France-Film.>> Le plus courant de ces slogans est : <<Le succès est au film parlant français.>> On retrouve aussi des compliments pour le produit : <<Les œuvres de cette valeur honorent le cinéma français>> ou <<Une nouvelle victoire du film français ³⁶>> Mais lors des difficiles années 1950, les slogans se veulent plus tapageurs, afin de faire revenir le public vers les salles : <<Un film d'une violence extrême, un film d'où jaillit l'amour ³⁷>> ou <<L'abjecte vie des esclaves de la volupté ³⁸>>

En plus de cette publicité soignée dans les journaux, France-Film a l'avantage de posséder sa propre revue. Elle se nomme *Le Courrier du Cinéma* et est publiée, dès décembre 1935, par Édouard Garand (on se souvient qu'il avait été le premier à importer des films de France, au début des années 1930). Cent vingt numéros seront lancés jusqu'en 1954. À ses débuts, le magazine coûte huit sous et le public peut se le procurer au Cinéma de Paris, où il est vendu par les placiers, et à quelques points de vente (à Trois-Rivières, le magasin Robert et Robert, de la rue Saint-Philippe, offre cinq cents copies par mois.) La plupart des articles sont des retranscriptions de revues françaises, sans doute retouchées par l'équipe québécoise. Toutes les pages couvertures sont occupées par des actrices et des acteurs. On y voit aussi beaucoup de photographies de

³⁶ La plupart de ces slogans reviennent de façon régulière sur les publicités. C'est pourquoi les exemples cités ne sont pas datés.

³⁷ *Le Nouvelliste*, 8 janvier 1955, p. 9.

³⁸ *Le Nouvelliste*, 16 février 1957, p. 11.

films et des vedettes, on peut y lire des nouvelles des studios, des projets de tournage et des résumés de scénarios. Il s'agit avant tout d'une revue destinée au public féminin. Si elle est aux trois-quarts consacrée au cinéma français, on y trouve aussi un feuilleton ou des conseils sur la mode. Conséquemment, la revue devient *Le Courrier du Cinéma et du Foyer* en 1940, avant de reprendre son titre d'origine, en 1946, adoptant un format plus petit. Le prix est alors de quinze sous et la revue consacre plusieurs articles au cinéma québécois.

Le contenu des textes est beaucoup axé sur les potins de vedettes. Voici quelques exemples d'articles : <<Annabella a un faible pour la soupe>> ; <<Le mariage a-t-il changé Jules Berry ?>> ; <<Le romantique Pierre Richard-Wilm est prisonnier de son étonnante réussite>> ; <<Madeleine Robinson continue son éclatante montée>> ; <<Danielle Delorme s'installe à la campagne.>> On peut même y lire des rubriques telles : <<Que font les vedettes pendant leurs loisirs ?>> et <<Les histoires que racontent les vedettes.>> Mais contrairement à ses équivalents américains, *Le Courrier du Cinéma* ne parle pas de scandales, de divorces, d'amants ou de maîtresses, bref, de tout ce qui pourrait choquer la société catholique et conservatrice du Québec. La revue présente des vedettes <<propres>>, comme désiré par Alban Janin, président de France-Film :

L'artiste français a le respect de l'amour. Très peu de scandales au sein de la grande famille des acteurs et actrices de Paris. Question de mentalité et d'éducation. Chez les Américains, le divorce est (...) chose courante et cette plaie sociale gangrène petit à petit la colonie californienne. Mais à Paris, on a le respect de la femme et de l'amour. (...) Est-ce que Fernandel est moins drôle parce qu'il a une femme et trois enfants ? (...) Tino Rossi chante-t-il plus mal depuis qu'il a uni sa destinée à Mireille Balin ? Ces mœurs-là, pas pour Paris. Tant mieux. Nous avons depuis longtemps été inondés de sornettes américaines qui répugnent franchement aux gens propres. (...) Ne pensez-vous pas que les artistes ont le devoir de vivre une vie propre? L'amour, l'amitié et le mariage comme la famille sont choses précieuses qui méritent un infini respect. Nous ne sommes pas en Russie pour jeter par dessus bord tous les préceptes divins et les principes de la civilisation

39

³⁹ Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français*, op.cit., cité p. 28. À l'origine, le texte a été publié dans l'édition de février 1940 du *Courrier du Cinéma*

Lorsque le film français a commencé à être distribué au Québec, en 1930, il a dû affronter une dure réalité : l'absence de têtes d'affiches pour attirer le public vers la nouveauté. La clientèle, déjà habituée aux vedettes américaines, se trouvait devant des visages inconnus. Au début du cinéma parlant, la France puise ses nouveaux visages chez les comédiens de théâtre et de music-hall. La stratégie n'est pourtant pas très bonne, le monde du cinéma étant différent de celui des deux autres formes de divertissements cités. Très peu de têtes d'affiches de ces premiers films seront encore sur les lèvres du public trois ans plus tard. Avant l'ouverture du Cinéma de Paris, le public trifluvien doit s'habituer à des nouveaux visages tels Lillian Harvey, André Roane, Marcelle Chantal ou Roger Tréville, noms qui disparaîtront vite ou qui passeront à des rôles de second plan, aussitôt que le film français se sera débarrassé de ses chaînes théâtrales. Bien vite, les Charles Boyer, Annabella, Danielle Darrieux, Fernandel, Gaby Morlay, Raimu, Jean Gabin et tant d'autres deviendront des figures familières et aimées du public, au même point que les Clark Gable et Greta Garbo américains.

France-Film, par le biais de la publicité, entretient le mythe de la vedette auprès du public du Cinéma de Paris. Harry Baur n'est-il pas décrit comme <<l'artiste complet ?⁴⁰>> Quand celui-ci meurt des suites des tortures infligées par les nazis, on présente une rétrospective de ses films les plus populaires. Quelques slogans généraux rehaussent certaines affiches : <<Des vedettes et encore des vedettes !⁴¹>>, <<Avec la grande

⁴⁰ *Le Nouvelliste*, 23 juin 1935, p. 7.

⁴¹ *Le Nouvelliste*, 28 septembre 1935, p. 11.

nouvelle grande vedette française, Viviane Romance ^{42>>}, <<Exactement 16 grandes vedettes. Comptez-les ! ^{43>>} Lors de l'émergence tardive ⁴⁴ de Brigitte Bardot, le Cinéma de Paris organise un concours et attribue des prix en argent aux lettres décrivant le mieux des scènes du film *La mariée est trop belle*. La direction s'engage à envoyer une photographie gratuite de la jeune actrice à tous les gens participant au concours.

Le concours mis sur pied par *La Revue moderne*, en février 1936, est très révélateur de l'effet du vedettariat des comédiens de France sur le public québécois. Rappelons que ce concours, organisé en collaboration de France-Film, vise à connaître le poulx du public à propos des films de France. Des laissez-passer annuels sont accordés à ceux et celles dont les lettres sont jugées les meilleures. Pendant cinq mois, de nombreuses missives sont publiées par la revue.

Une analyse de ces lettres nous permet de constater les qualités les plus citées par les participants : jeu naturel (13 mentions) ; vit son rôle (9) ; bonne humeur (9) ; émotion (8) ; expressivité (7) et, en tête, la beauté, avec 21 mentions. L'une vante la chevelure d'une actrice, l'autre assure qu'on ne peut que passer de bons moments avec l'acteur Albert Préjean. Plusieurs donnent la vedette au film français lui-même, car <<ils ont le mérite d'être français, n'offensent en rien la morale et sont souvent instructifs ^{45>>} ou

⁴² *Le Nouvelliste*, 13 février 1937, p. 7.

⁴³ *Le Nouvelliste*, 15 février 1941, p. 5

⁴⁴ Révélée au public français en 1956 avec *Et Dieu créa la femme*, la majorité des films principaux de Bardot arriveront ici avec beaucoup de retard. Le film cité ne viendra qu'en 1962. Il est facile de deviner que l'actrice a été sujette à la censure québécoise. France-Film, néanmoins, traitera Bardot comme une vedette dans des films mineurs antérieurs à sa gloire, alors qu'elle était actrice de second plan. Le concours auquel je réfère dans ce paragraphe a eu lieu le 31 janvier 1959.

⁴⁵ Petite admiratrice de Cap-de-la-Madeleine, *La Revue moderne*, mars 1936, p. 27.

parce qu'ils <<savent mieux trouver l'âme, l'essence, la poésie dans tous les sujets ⁴⁶>>

Une participante résume bien l'attitude du public québécois face aux films de France :

Chaque fois que Raimu et Gaby Morlay sont au programme, il y a salle comble. Ceci prouve que les Canadiens français savent apprécier le beau. Lorsqu'ils vont au cinéma français, c'est de la mentalité française qu'ils désirent. Ils n'aiment guère les films français qui imitent les films américains, avec vaudevilles, etc. ⁴⁷

Pour l'anecdote, soulignons que le classement final de ce concours nous révèle que Charles Boyer et Annabella sont les deux comédiens qui ont obtenu le plus de votes. Trente-deux lettres ont été publiées, mais la revue ne mentionne pas le nombre d'enveloppes reçues. Les listes suivantes nous présentent les douze acteurs et actrices de premier plan qui ont été à l'affiche le plus souvent au Cinéma de Paris de Trois-Rivières entre 1932-1962. Ces chiffres incluent cependant les films en reprise.

TABLEAU XXIV

POPULARITÉ DES ACTEURS ET ACTRICES FRANÇAIS AU CINÉMA DE PARIS

ACTEURS

Fernandel (64)
Pierre Brasseur (51)
Michel Simon (41)
Pierre Fresnay (38)
Jean Gabin (36)
Georges Marchall (33)
Harry Baur (31)
Pierre Richard-Willm (31)
Raimu (30)
Louis Jouvet, François Périer (29)
Jean Marais, Fernand Gravey (27)
Frank Villard (25)

ACTRICES

Gaby Morlay (54)
Danielle Darrieux (34)
Suzy Prim (33)
Madeleine Robinson (32)
Renée Saint-Cyr (31)
Viviane Romance (30)
Edwige Feuillère (27)
Michèle Morgan (24)
Dany Robin (21)
Sophie Desmarets (20)
Micheline Presle (19)
Annabella, Odette Joyeux
Françoise Arnoul (18)

SOURCE : Dépouillage des publicités du CDP dans le journal *Le Nouvelliste*

⁴⁶ Mariette Doran de Rimouski, *La Revue moderne*, Mai 1936, p. 7.

⁴⁷ Mlle B.Nadeau, *La Revue moderne*, Mars 1936, p. 27.

3.3.2)-Actualités, documentaires, spectacles et événements spéciaux au Cinéma de Paris

Nous avons précédemment vu qu'un spectacle cinématographique dans une salle de cinéma n'était pas simplement constituée de deux films, mais bien d'une foule d'événements comme du vaudeville-burlesque, des films d'actualité, des dessins animés. Le Cinéma de Paris ne fait pas exception à la règle, bien que sa scène ait été utilisée beaucoup moins souvent pour des spectacles de vaudeville ou de musique.

On note l'absence de dessins animés, que toutes les salles trifluviennes présentaient avant chaque programme. Ces œuvres étant d'origine américaine, donc distribuées par Famous Players, France-Film remplace cette partie du spectacle par des documentaires ou des actualités. Soulignons que deux des très rares dessins animés français ont été présentés au Cinéma de Paris au début des années 1950 : *La petite chèvre de monsieur Seguin* (le 22 septembre 1951, avec une narration de Fernandel) et *Jeannot l'intrépide* (le 29 mars 1953). On peut y ajouter le dessin animé québécois *Le village enchanté*, en vedette le 5 août 1961.

Pour ce qui est des actualités, France-Film n'a jamais connu de problème, sinon pendant la Seconde Guerre mondiale, car la France a toujours été une excellente productrice de ce type de cinéma d'information. Au début des années 1930, les actualités achetées par France-Film proviennent de Gaumont, Pathé-Nathan et Éclair-Journal. En juin 1945, le Cinéma de Paris annonce avec fierté le retour des actualités de France, onze mois avant que les nouveaux films reviennent à la salle. Quelques mois auparavant, le 11 février 1945, le Cinéma de Paris avait présenté un célèbre film d'actualité sur la libération de Paris, tourné clandestinement par des artisans du film français et avec une

narration du comédien Pierre Blanchar. France-Film avait probablement obtenu une copie de cette production des États-Unis, où elle avait fait un triomphe.

Il est très rare qu'une publicité révèle le contenu d'un film d'actualité. Les imposantes archives du Bureau de Censure, entreposées aux Archives Nationales du Québec, pourraient être mises à jour pour nous apprendre tout ce que le public d'ici a pu voir comme nouvelles au cours de la période 1932-1962. Les quelques films d'actualité québécoise sont cependant toujours soulignés. On n'en trouve que quatre : deux processions de la Saint-Jean-Baptiste (11 juillet 1936 et 1 juillet 1939) ; un film sur le Congrès eucharistique de Québec (23 juillet 1938) et un film sur un combat du lutteur Yvon Robert (29 avril 1939). Comme déjà indiqué, pendant la Seconde Guerre mondiale, France-Film a l'exclusivité québécoise des actualités de guerre – la série *En avant Canada* – produite par l'Office National du Film. La différence à établir entre le film d'actualité et le documentaire est difficile à tracer. Seulement treize cas de films documentaires ont été soulignés par la publicité du Cinéma de Paris.

TABLEAU XXVI
FILMS DOCUMENTAIRES PRÉSENTÉS AU CDP

DATE	ORIGINE	TITRE	DÉTAIL
25 avril 36	Québec	Noranda	Ville minière
9 avril 38	France	Cloitrées	Religieuses
2 mars 40	France	Pour la moisson	Appel de la vocation religieuse
16 mars 40	France	Conquérants pacifiques	Institut Pasteur de Paris
20 juillet 40	France	Hommes oubliés	Vétérans de la guerre 14-18
25 avril 41	Québec	Symphonie éternelle	Ave Maria, de Gounod
25 nov. 50	Québec	Drame des pèlerins	Accident de pèlerins
30 déc. 50	France	Raimu	Vie et carrière de Raimu
17 mars 51	Québec	Année sainte à Rome	Année sainte à Rome
3 février 52	Québec	Roi des cadets	Cadets
3 février 53	?	Ville aux 117 îles	?
23 mai 53	Québec	Canadien à Paris	Chanteur Félix Leclerc

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans le journal *Le Nouvelliste*

Avant de passer aux spectacles présentés au Cinéma de Paris, soulignons que la salle a organisé très peu d'événements spéciaux impliquant la population locale. Chaque vendredi soir de janvier et février 1933, la salle organise des spectacles d'amateurs. Des événements similaires, parrainés par la station de radio C.H.L.N., auront lieu de mars à août 1942. On trouve peu de tirages. Les quatre cas recensés sont reliés à des fêtes religieuses : le 17 décembre 1932, on fait tirer trente-cinq dindes de Noël. Le jambon est de mise pour le temps de Pâques comme les 13 avril 1933 et 24 mars 1934. À une occasion (26 mars 1933), un appareil de radio est offert au public. Le 31 mars 1934, un bouquet de corsage est offert aux dames et demoiselles se présentant à la salle le dimanche de Pâques. Enfin, plus important, le 3 avril 1937, un voyage à Paris est offert. Dans ce dernier cas, on imagine qu'il s'agit d'une activité organisée par le réseau de salles de France-Film.

Il y a relativement peu de spectacles au Cinéma de Paris pendant les trente années étudiées. On n'en trouve que trente-six : dix-huit dans les années 1930 ; six dans les années 1940 ; onze dans les années 1950 et un dans les années 1960-62. Les spectacles des années 1930 ont surtout lieu aux débuts de la salle, alors que ce type d'événement était très en vogue dans les autres cinémas trifluviens. Beaucoup de ces spectacles mettent en vedette des talents locaux. La présence de l'artiste de burlesque La Poune, au cours des années 1940, découle du fait qu'elle était toujours en vedette dans les salles montréalaises propriétés de France-Film. Quelques spectacles plus prestigieux ont lieu au cours des années 1950 et on sent parfois la marque de la popularité d'artistes ou de numéros du monde du cabaret. Voici la liste complète de ces trente-six spectacles.

TABLEAU XXVII
SPECTACLES DU CINÉMA DE PARIS

DATE	GENRE	EN VEDETTE (+ DÉTAILS)
33 Janvier	Musique	Sammy Ventura's crooning serenades
33 Mars	Musique	Orchestre Jos Gélinas, de Trois-Rivières
33 Mars	Danse	Non identifié
34 Janvier	Musique	Orchestre Eddy Delisle, de Trois-Rivières
34 Janvier	Chanson	Basse et soprano, de Trois-Rivières
34 Janvier	Musique	Orchestre Roxy
34 Mars	Chanson	Annette Devost, soprano
34 Mars	Musique	Orchestre Gaston Goulet
34 Mars	Musique	Orchestre Roxy
34 Avril	Chanson	Soprano, violon et piano
34 Mai	Vaudeville	Professeur Hermano et le mystérieux Theremis
34 Mai	Musique	Sam Vetere et ses Hawaïens
34 Mai	Chanson	Georgette Huppé, soprano
34 Juin	Musique	Violon et piano, par deux jeunes frères
34 Juin	Divers	Spectacle de la Saint-Jean
35 Décembre	Divers	Spectacle du jour de l'An
39 Janvier	Comédie	Jean Jac et Jo, de France
39 Février	Chanson	Guy Berry, de France
40 Mai	Vaudeville	La Poutine
40 Juillet	Vaudeville	La Poutine
40 Juillet	Divers	Soldats du Régiment de Trois-Rivières
40 Août	Théâtre	Sur la Tombe de ma Mère (Québécois)
42 Juin	Vaudeville	La Poutine
42 Novembre	Divers	Spectacle en faveur des bons de la victoire
51 Mai	Divers	Jacques Laurin et sa troupe, de Trois-Rivières
51 Novembre	Chanson	Compagnons de la Chanson, de France
52 Avril	Chanson	Tino Rossi, de France
52 Octobre	Chanson	André Claveau, de France
52 Décembre	Cabaret	Ben Aga, le grand fakir hindou
52 Novembre	Cabaret	Le grand Robert, hypnotiseur
54 Mars	Chanson	Luis Mariano, de France
55 Juin	Chanson	Rina Ketty, de France
55 Octobre	Cabaret	Koringa, la femme fakir
58 Mai	Cabaret	Les Jérolas, du Québec
61 Octobre	Cabaret	Le grand Roméo, hypnotiseur

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans le journal Le Nouvelliste

La salle du Cinéma de Paris étant maintenant bien située dans le temps, dans son contexte trifluvien et bien mise en relation avec son propriétaire France-Film, le chapitre

suisant nous entreiendra de quatre particularités de la société québécoise de 1932-1962, liées avec le monde des salles de cinéma à Trois-Rivières, et plus particulièrement avec le Cinéma de Paris et France-Film.

QUATRIÈME CHAPITRE

LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE, FRANCE-FILM ET LE CINÉMA DE PARIS DE TROIS-RIVIÈRES : QUATRE ASPECTS

L'objectif de ce quatrième chapitre est de répondre à la problématique à l'effet qu'une salle de cinéma, ainsi que tout ce qui l'entoure (programmation, propriétaires, distributeurs), est le reflet de la société qu'elle dessert. Comme il a été indiqué dans l'introduction de cette recherche, ce principe peut aussi être démontré avec tout autre lieu de divertissement populaire.

Une société est le résultat de l'addition complexe de courants idéologiques, qu'ils soient majoritaires ou minoritaires. Les quatre aspects présentés dans ce chapitre font partie d'un courant idéologique majoritaire. Une salle de cinéma commerciale, s'adressant à une masse de gens, ne peut être le reflet d'un courant idéologique minoritaire ou en gestation. Ces quatre aspects sont : le conservatisme canadien-français ; les perceptions élitistes de la culture ; l'identité québécoise, et, enfin, la religion. Ces quatre réalités majoritaires de la société québécoise des années 1932-1962 sont présentes à la salle du Cinéma de Paris, tout comme il serait possible d'y ajouter d'autres courants de la société québécoise. Le but poursuivi est avant tout de démontrer, par des exemples généraux à la société québécoise, que ces quatre aspects ont fait partie de la mentalité et des stratégies commerciales de France-Film.

4.1)- Le conservatisme canadien-français

De façon générale, il est admis que la société québécoise des années 1932-1962 est caractérisée par diverses formes de conservatisme. Que ce soit du point de vue religieux, social, politique ou culturel, le Québec et ses institutions observent un statu quo hérité de l'idéologie de survivance du dix-neuvième siècle. Bien que des études récentes tentent de prouver que de telles affirmations méritent d'être nuancées et qu'il y avait des courants progressifs et modernes dans la société, il n'en demeure pas moins qu'une perception première nous confirme le conservatisme du Québec. Même dans les relectures sociologiques et historiques de cette période, le conservatisme demeure un élément dominant :

La pierre de touche de cette approche nouvelle consiste à reconnaître dans cette période de l'histoire du Québec, le point de passage de la tradition à la modernité, sans rompre toutefois avec le dualisme les opposant dichotomiquement l'une à l'autre ¹.

Parlant de l'ordre social et des élites dirigeantes, le sociologue Fernand Dumont abonde dans le même sens, précisant avec pertinence qu'au delà de ces élites et de leurs institutions, c'était <<la société elle-même qui était conservatrice ²>> Les historiens Linteau, Durocher et Robert parlent d'une idéologie clérico-nationaliste qui est :

Systématiquement tournée vers le passé. [Le projet clérico-nationaliste] se caractérise par le rejet des valeurs nouvelles et par le repli constant sur la tradition canadienne française et catholique. Ses porte-parole sont convaincus que pour survivre comme peuple, les Canadiens français doivent s'accrocher à ces valeurs traditionnelles et les conserver comme un héritage précieux ³.

¹ Jacques Beauchemin, <<Conservatisme et traditionalisme dans le Québec duplessiste : aux origines d'une confusion conceptuelle>> dans : Alain-G. Gagnon et Sarra-Bournet, Michel, *Duplessis : entre la Grande Noirceur et la société libérale*, p. 39.

² Fernand, Dumont, *Genèse de la société québécoise*, p. 328.

³ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *op.cit.*, p. 700.

Au cœur de ce conservatisme, la religion et ses valeurs occupent le haut du pavé et deviennent, en quelque sorte, un mode de vie avec les éléments essentiels et culturels de la société : respect de l'autorité hiérarchique, de la famille, des traditions, de la morale, de la langue. Le tout est enrobé d'une méfiance plus que certaine envers tout ce qui ne se situe pas dans ces normes.

L'influence des enseignements de l'Église sur la pensée canadienne française est au cœur même de son développement idéologique. Car le catholicisme a présidé et a stimulé l'érection du plus grand nombre des idées et des valeurs canadiennes-françaises, depuis les idées morales jusqu'aux valeurs sociales ⁴.

Il ne s'agit pas ici de juger si ce conservatisme est bon ou mauvais, mais bien de le prendre comme base pour les observations faites sur le sujet de cette étude. Si cette première partie de chapitre donne deux exemples pour illustrer le conservatisme canadien-français mis en relation avec le monde du cinéma et de ses salles, il est aussi présent dans les trois autres parties.

Le premier exemple sera celui du drame de la salle montréalaise Laurier Palace et il sera suivi par une étude – trop brève, puisque fascinante – de quelques cas de censure de films français. Par ces deux exemples, c'est bel et bien la société québécoise et son conservatisme qui se manifeste.

4.1.1)- L'affaire du Laurier Palace

Dimanche le 9 janvier 1927, soixante dix-huit enfants, âgés de six à dix-huit ans, trouvent la mort dans la panique suivant un début d'incendie dans la salle de cinéma Laurier Palace de Montréal. La nouvelle de la catastrophe fait la une de tous les journaux du Québec. L'élite s'en donne à cœur joie, car les salles de vues animées sont alors

⁴ Philippe Garigue, *L'option politique du Canada français : une interprétation de la survivance nationale*, p. 125.

interdites d'entrée aux moins de seize ans, que la salle est propriété d'un étranger (un Syrien) et parce que, depuis longtemps, elle lutte pour la fermeture des salles le dimanche. Notons qu'une loi existait déjà pour les autres établissements de divertissement avec prix d'entrée.

Avant de poursuivre sur l'affaire du Laurier Palace, il est bon de signaler quelques dates phares de cette lutte en faveur de la fermeture des salles le jour du Seigneur. Elle origine d'un conflit ouvert entre Léo-Ernest Ouimet et l'archevêque de Montréal, monseigneur Bruchesi. C'est en 1902 que l'épiscopat interdit les vues animées le dimanche, ordre très peu respecté par les exploitants du spectacle et, par la suite, par les premières salles de cinéma. En 1907, Bruchesi revient à la charge avec un mandement interdisant à nouveau le cinéma le dimanche. Ouimet, à la tête d'un regroupement de propriétaires de salles, intente un procès contre l'archevêché. Il le perd en 1910, mais va en appel devant la Cour suprême du Canada. En 1912, cette haute instance donne raison à Ouimet et aux propriétaires : il n'est pas interdit d'ouvrir les salles de cinéma le dimanche. Dès lors, l'élite cléricale fera une lutte constante contre cette décision.

Le premier procès a des échos jusqu'à Trois-Rivières. Avant même qu'un verdict ne soit rendu, le conseil municipal adopte, le 19 décembre 1910, une loi interdisant le cinéma le dimanche. Rappelons qu'à cette date, la ville de Trois-Rivières ne possède qu'une seule salle : le Bijou. L'adoption d'une telle loi indique que la petite salle de J.-A. Robert devait connaître un franc succès le dimanche.

Pendant la journée du dimanche, il est défendu de donner des représentations théâtrales ou de vues animées, jeux scéniques, spectacles où le public a accès moyennant un prix d'entrée, et il est aussi défendu de prendre part ou d'assister à ces spectacles, jeux, représentations théâtrales ou de vues animées, en conséquence, tout théâtre, toute salle de spectacle ou tout lieu de représentation théâtrales ou de vues animées, où le public a accès moyennant un prix d'entrée, doit être fermé toute la journée du dimanche, de manière à ce que l'entrée en soit interdite aux spectateurs, de

même ils devront être fermés depuis minuit jusqu'à sept heures du matin tous les autres jours de la semaine ⁵.

Il semble que les municipalités se donnaient le droit de créer leurs propres règles concernant ce problème. Ainsi, en 1920, la ville de Québec adopte un tel règlement, suite aux pressions de l'épouse du futur premier ministre Taschereau. Ce n'est pas le cas de Montréal ou d'autres villes importantes, où la fréquentation des salles le dimanche est très forte. En 1927, à Valleyfield, il y a trente-quatre mille cinq cents entrées le dimanche sur un total de cinquante-six mille, pour une période de six mois. À Saint-Jérôme, on compte quinze mille huit cent quatre-vingt entrées le dimanche contre treize mille vingt-trois pour les autres jours de la semaine ⁶. Notons que les autorités ecclésiastiques de ces deux villes ne s'opposaient pas à l'ouverture des salles le dimanche.

L'incendie du Laurier Palace est une occasion trop belle pour l'élite conservatrice, religieuse et civile, de reprendre le flambeau de la lutte contre l'ouverture des salles le dimanche, et, en général, contre le cinéma. Le journal *Le Devoir* sert de tribune à des articles dévastateurs. À Trois-Rivières, les dénonciations, signées par Joseph Barnard du journal ecclésiastique *Le Bien Public*, sont moins virulentes. Ce journaliste s'en prend à l'irresponsabilité des parents qui n'avaient pas interdit à leurs enfants de se rendre à la salle, malgré la loi. Il rappelle la sagesse de cette loi et approuve les déclarations des autorités religieuses relatives à cet hécatombe. Cependant, contrairement à la plupart des signataires du *Devoir*, Barnard ne nie pas l'existence du cinéma : <<Il serait ridicule

⁵ Registre du conseil, corporation des Trois-Rivières 1908, p. 623-624.

⁶ Léon H. Bélanger, *op.cit.*, p. 220.

d'ignorer la part que prend aujourd'hui le cinéma dans les amusements de la foule considérés comme indispensables ⁷.>>

Cinq jours après l'incendie du Laurier Palace, J.-Arthur Robert achète un espace dans *Le Nouvelliste* ⁸ pour assurer la population trifluvienne que son Gaieté est inspecté régulièrement par un responsable du gouvernement et pour signaler que sa salle est très sécuritaire, avec ses quatre portes de sorties et la présence constante de personnes responsables. Cet article indique-t-il une baisse de fréquentation du Gaieté suite à la catastrophe du Laurier Palace ? Une autre conséquence trifluvienne du drame montréalais est que le conseil de ville adopte, le 27 mars 1927, un règlement interdisant les spectacles cinématographiques à la salle de l'hôtel de ville.

Suite à la catastrophe du Laurier Palace, une commission d'enquête est mise en place par le gouvernement québécois pour tirer cette affaire au clair. Présidée par le juge Louis Boyer, la commission reçoit, dès le 26 avril 1927, les doléances de tout citoyen, de toute association désirant s'exprimer. Quatre cent vingt-sept témoins sont entendus et trois cent quarante-neuf pièces produites ⁹. Un rapport est déposé le 30 août 1927, affirmant que le désastre du Laurier Palace a été causé par l'affolement des enfants (et non par l'incendie), qu'il n'y a aucune responsabilité criminelle ou civile de la part de qui que ce soit. Le rapport indique que le cinéma n'est pas amoral, que les lois provinciales et municipales sont suffisantes, que les représentations du dimanche ne devraient pas être interdites.

⁷ Joseph Barnard, <<Le massacre des innocents>>, *Le Bien Public*, 11 janvier 1927, p. 1.

⁸ J.-A. Robert, <<Le Gaieté a sa clientèle>>, *Le Nouvelliste*, 14 janvier 1927, p. 1.

⁹ Léon H, Bélanger, *op.cit.*, p. 218.

Ce rapport se fait un juge très sévère contre les abus idéologiques des classes d'élite. Il s'agit presque d'un procès contre cette partie de la société québécoise. Selon le juge Boyer, le Bureau de Censure fait preuve d'une sévérité ridicule. Il émet le désir qu'un pédagogue soit adjoint à ce bureau et que cette personne ne soit pas un pion. Il fustige les <<opinions théoriques extrêmes de certains médecins et pédagogues qui ne peuvent concevoir rien de bon pour les enfants dans le cinéma ¹⁰>> Le juge Boyer indique que le pape n'a jamais stipulé que le cinéma devrait être interdit le dimanche et se demande <<pourquoi notre population devrait être plus catholique que tous les autres catholiques>> alors que la religion elle-même est commercialisée au Québec (il fallait payer pour réserver un siège pour entendre la messe de minuit, les prêtres étaient souvent payés pour faire des sermons dans les retraites fermées). Boyer reproche la vision passéiste du dimanche et de ses <<bonnes vieilles réunions de famille>>, s'en prenant ainsi à l'idéologie de survivance, au respect de la tradition si chère au clergé et à l'élite sociale conservatrice. Enfin, pour le juge Boyer :

On peut dire aussi que le cinéma est le spectacle du pauvre, et les spectacles, depuis les temps les plus reculés, ont toujours été en honneur surtout chez le peuple, auquel ils font oublier leurs misères. C'est bien beau pour ceux qui vivent grassement, ne font presque rien de la semaine, et pour ceux qui jouent au golf, au tennis, qui se promènent en voiture, de s'occuper à ce que les travailleurs prennent la distraction qui leur plaît le dimanche mais, à moins d'être un saint, on ne peut prier toute la journée, et on sent le besoin de se recréer le seul jour où l'on est libre, pour oublier le labeur dur, monotone et souvent insuffisant de la semaine et reprendre l'ouvrage avec un peu plus de cœur le lundi. Aussi est-ce le désir des ouvriers et du public en général que les spectacles continuent à être permis le dimanche ¹¹.

¹⁰ La Société médicale de Montréal juge que la fréquentation des salles de cinéma par les enfants est néfaste parce que <<toutes les conditions qui y existent sont antiphysiologistes>> dans : *Le Devoir*, 21 janvier 1927, p. 1.

¹¹ Cette citation et celles du paragraphe précédent sont extraites du rapport du juge Boyer publié entièrement dans le journal *La Presse*, le 31 août 1927, p.18-19 sous le titre *C'est le désir des ouvriers comme du public en général que les spectacles continuent à être permis le dimanche*.

Il va de soi que les élites s'insurgent contre le rapport du juge Boyer. Dès le lendemain, l'archevêché de Montréal promet que <<notre campagne va être vigoureuse^{12>> (dans le but d'obliger le gouvernement à adopter une loi pour fermer les salles le dimanche.) Dans *Le Devoir* du 20 septembre 1927, onze sociétés catholiques dénoncent le rapport. Deux semaines plus tard, une pétition de cent mille noms est envoyée au premier ministre Taschereau. Le 21 novembre, les évêques de la province signent une lettre pastorale pour demander aux catholiques de respecter le jour du dimanche et de ne pas fréquenter les salles.}

À Trois-Rivières, le rapport du juge Boyer est commenté de façon informative dans *Le Nouvelliste*. Pour sa part, *Le Bien Public*, sous la plume de Joseph Barnard, se contente de faire une revue des réactions de la presse du Québec et de conclure que la rapport est <<décevant^{13>> Le même journal publie aussi deux articles dénonciateurs, empruntés à *Semaine religieuse de Québec* et à *L'Action catholique*¹⁴.}

Une conséquence légale du désastre du Laurier Palace et du rapport Boyer est que la loi interdisant l'accès aux salles aux moins de seize ans est renforcée par le gouvernement et que les affiches ornant les devantures des salles, ainsi que la publicité cinématographique dans les journaux et revues, doit maintenant être soumise au Bureau de Censure. Ces lois provinciales ont été sanctionnées dès le 22 mars 1928.

L'historien du cinéma Germain Lacasse¹⁵ émet une thèse intéressante à l'effet que toute cette affaire a retardé l'éclosion du cinéma québécois à la fin des années 1920

¹² *ibid.*, p. 1.

¹³ *Le Bien Public*, 6 septembre 1927, p. 1.

¹⁴ *Le Bien Public*, 13 et 15 septembre 1927, p. 1.

¹⁵ Germain Lacasse, *Histoire des scopes : le cinéma muet au Québec*.

(quelques productions locales avaient été tournées au cours de l'époque du muet) et que la fréquentation en salle a diminué partout au Québec, sous l'effet des attaques persistantes du clergé. Cette théorie semble logique dans le cas de Trois-Rivières. Jusqu'alors, les salles trifluviennes admettaient les enfants, malgré la loi. Il y avait même parfois des programmes pour cette jeune clientèle. L'affaire du Laurier Palace, ayant eu un effet dissuasif chez les parents, ces enfants ont cessé de fréquenter les salles, sans doute imités par beaucoup d'adultes. En conséquence, la fréquentation du Capitol, de l'Impérial et du Gaieté a probablement chuté.

Le 29 décembre 1929, les trois salles trifluviennes font front commun et décident de braver la vieille loi municipale de 1910 en ouvrant leurs salles le dimanche. Ceci est une réaction face aux conclusions du rapport Boyer à laquelle nous ajoutons une baisse de fréquentation, due à l'arrivée des films parlant uniquement anglais et aux premiers jours sombres de la crise économique des années 1930. L'ajout du dimanche, où la majorité de la population de la ville est en congé, ne peut qu'améliorer le chiffre d'affaires.

Les premiers à réagir en défaveur de cette décision sont les curés de toutes les paroisses de Trois-Rivières, écrivant, le 14 avril 1930, une lettre de protestation au conseil de ville pour signifier qu'ils <<considèrent l'ouverture des théâtres le dimanche comme absolument contraire à la loi de Dieu et à la loi civile et considérablement nuisible à la sanctification de ce saint jour ¹⁶>> Les huit signataires désirent aussi interdire les affiches publicitaires à la porte des salles qui sont <<une véritable école de

¹⁶ Service des archives de la ville de Trois-Rivières, lettre du 14 avril 1930.

démoralisation pour notre population ¹⁷,>> Le 5 mai 1930, le conseil de ville ordonne au greffier municipal d'écrire aux trois salles pour leur demander de respecter le règlement de 1910, tout en donnant au chef de police la mission de vérifier si l'ordre a été entendu. Le 12 mai, le chef Vachon rapporte au conseil que les salles sont demeurées ouvertes. Le 19 mai, la municipalité demande à leur avocat de <<se mettre sans délai en relation avec le procureur général de cette province, pour en obtenir l'autorisation d'intenter des poursuites ¹⁸,>>

Ce procès n'a pas eu lieu. On ne trouve pas non plus, dans les douze mois suivant cette décision, de note indiquant que la municipalité ait apporté un amendement à sa loi de 1910. Peut-être qu'une entente à l'amiable est intervenue entre les propriétaires des salles, la municipalité et le clergé. L'affaire n'aura plus aucun écho et, dorénavant, la population trifluvienne pourra fréquenter les cinémas le dimanche, comme dans la majorité des villes québécoises. Une ancienne institution conservatrice de l'esprit de survivance du dix-neuvième siècle venait de baisser pavillon. Ne peut-on pas interpréter là une rupture d'autorité entre le clergé et la population?

4.1.2)- La censure

Pendant les soixante premières années du cinéma, les producteurs et réalisateurs de films ont eu à se frotter contre différentes censures. Ce phénomène n'est pas exclusif au cinéma : la littérature, le théâtre et même la musique ont subi les foudres des censeurs. Mais le cas du cinéma paraît plus extrême, car la censure, dans la plupart des pays, était

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ Services des Archives de la ville de Trois-Rivières, mai 1930.

institutionnalisée et représentait elle-même une industrie, ou du moins une affaire lucrative.

Toute censure est régie par un désir de contrôle social d'une minorité sur une majorité. Par ce contrôle, ce sont des idéologies particulières qui sont imposées aux consommateurs. Parlant de la censure aux États-Unis, Lary May ¹⁹ émet la thèse que les censeurs représentaient un certain establishment bourgeois victorien, dont la pensée se situait aux meilleurs jours du conservatisme social du dix-neuvième siècle. Il est étonnant d'apprendre que les plus grands mouvements de censure aux États-Unis étaient dirigés par une minorité de catholiques dans un pays où le protestantisme était majoritaire.

Au Québec, les premières protestations contre le cinéma viennent du clergé, particulièrement de monseigneur Bruchesi, de Montréal, en lutte contre l'ouverture des salles le dimanche (comme vu précédemment). Des prêtres et des membres de l'élite sociale s'insurgent aussi contre le nouveau divertissement, jugé amoral.

S'il eût vécu de nos jours, de quel fouet vengeur le poète ne se serait-il pas armé pour fustiger ces spectacles idiots et malsains où tous, grands et petits, vont continuellement se familiariser avec la vue de scènes de bas étage où le vol, l'adultère, le meurtre, le crime sous toutes ses formes, sont publiquement étalés et (...) glorifiés pour l'amusement épicé des nombreux spectateurs. Quelle génération de racornis et de malandrins nous prépare la fréquentation de pareils spectacles ? ²⁰

La victoire de Léo-Ernest Ouimet contre Bruchesi est un des éléments qui mène indirectement à la création du Bureau de Censure de la Province de Québec, afin de calmer les esprits de l'élite et du clergé. Cependant, il faut noter que le mouvement de censure connaissait ses heures fébriles aux États-Unis et au Canada en même temps que la création de notre Bureau, c'est à dire en 1911. La même année, la Saskatchewan se dote aussi d'un tel organisme, suivie de trois autres provinces canadiennes en 1913 :

¹⁹ Lary May, *Screening out the past : the birth of mass culture and the motion picture history*.

²⁰ *Le Bien Public*, 13 juillet 1911, p. 1.

l'Alberta, la Colombie-Britannique et le Manitoba. Le mouvement, au Canada, allait se poursuivre au cours des années 1910, alors qu'aux États-Unis, le modèle est similaire : chaque État, parfois même chaque municipalité, a son propre bureau de censure, et, conséquemment, ses critères particuliers. Un même film présenté en 1914 au Québec, en Ontario ou au Vermont avait de fortes chances de ne pas apparaître de la même façon aux spectateurs. Ce public n'a, au Québec, aucun mot à dire dans les décisions des censeurs. Les responsables nommés par le gouvernement provincial sont de bons bourgeois, souvent âgés et amis avec quelques politiciens. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, aucun religieux n'a fait partie du personnel du Bureau de Censure. Ceci n'empêchait pas les critères de censure d'être imprégnés de la culture conservatrice de la religion.

Lors de leur démonstration du 17 avril [1913], les nouveaux censeurs ont nettement affiché leurs couleurs : extrême sévérité, puritanisme, respect absolu de l'autorité, le tout enrobé d'une fine couche de nationalisme relativement primaire. (...) Ce cinéma est l'expression d'une volonté politique, celle d'une classe de gens qui déterminent ce que doit voir ou ne pas voir la communauté québécoise, qui définissent ce que sont selon eux les valeurs morales de cette communauté et qui éliminent ce qui ne correspond pas à leur vision ²¹.

Le Bureau de Censure de la Province de Québec est créé le 21 décembre 1912, quelques mois après la décision de la Cour suprême d'autoriser l'ouverture des salles de cinéma le dimanche. Il entre en fonction le 1 mai 1913. Son objectif est d'interdire les films jugés inappropriés et de couper les séquences ne répondant pas aux critères moraux. Les films documentaires, les actualités, les dessins animés et même les bandes annonces doivent aussi être soumis à la censure. Le premier comité est formé d'un président, un ancien shérif de Montréal, gagnant mille dollars par année, secondé par deux commissaires et un secrétaire. Chaque distributeur doit soumettre ses films pour

²¹ André Gaudreault *et al*, *op.cit.*, p. 110.

approbation et payer un dollar par bobine. Les projectionnistes ambulants doivent déboursier cent cinquante dollars pour un permis et chaque propriétaire doit donner cinq sous par siège au Bureau. À ce prix, la censure devient vite une bonne affaire.

L'anecdote suivante illustre les principes sévères des premiers jours du Bureau de censure. Le film *Just kids* est amputé de la moitié car on y voit des jeunes filles en maillot de bain. Le gérant de la salle montréalaise His Majesty's proteste contre cette décision : <<La film n'est pas montrable ainsi (...) La moitié du film a été enlevée : montrer le reste, ce serait comme manger un œuf sans sel et poivre ²²>> Au cours des années 1920, le western *The last of the Duanees* voit toutes ses scènes de bagarres et de tir au pistolet enlevées ²³, ce qui, pour un western, cause un certain problème ! Citer d'autres exemples, qui nous apparaissent aujourd'hui farfelus, serait chose facile, car la très grande majorité des rapports du Bureau de Censure ont été conservés, à la grande joie de l'historien qui osera un jour se pencher sur ce trésor. Cette recherche se contentera, plus loin, d'exemples concernant les films français.

Notre Bureau de Censure est jugé comme l'un des plus sévères au monde. Exaspérés de voir leurs films élagués, les Américains menacent, en avril 1926, de boycotter le territoire québécois si la censure ne se montre pas plus compréhensive. Le Bureau de Censure ne bronche pas. Même le premier ministre Taschereau approuve sa décision. Cette affaire est idéale pour tous les détracteurs du cinéma qui s'en donnent à cœur joie dans le journal *Le Devoir*. La Ligue d'Action française parle de <<l'antiseptique à employer contre la déformation et le mal qu'engendre le mauvais

²² *ibid.*, cité p. 111.

²³ Malcom Dean, *Censored! Only in Canada : the history of censorship, the scandal off the screen*, p. 158.

cinéma ²⁴>> Le Cercle Châtelain espère que les Américains boycotteront le Québec <<pour le plus grand bien de l'âme nationale, de la morale chrétienne, du simple bon goût ²⁵>> Pour le Conseil supérieur du Tiers Ordre de Saint-François, ces <<productions judéo-américaines font en somme chez nous l'œuvre de Satan ²⁶>> Bref, pendant plus de deux semaines, diverses associations civiles et religieuses s'en donnent à cœur joie, encouragées par l'appel radical lancé par le chroniqueur Louis Dupire, véritable monument au conservatisme élitiste :

Pavoiserons-nous le premier août prochain ? Oui, si les distributeurs (...) de cinéma américain tiennent leurs promesses.(...) La collaboration nous vient pour l'épuration du cinéma de ceux-là mêmes sur qui nous comptons le moins. (...) Jamais l'occasion n'a été aussi opportune. Jamais (...) nous ne pourrions compter sur une telle collaboration pour la purification de la province de Québec. Battons le fer pendant qu'il est chaud et chauffons-le pour mieux pouvoir le battre. (...) Sans perdre un instant, toutes les sociétés, toutes les œuvres qui se proposent le relèvement de la population, la sauvegarde de la morale comme l'avancement du patriotisme, doivent s'assembler et se concerter pour prendre rondement l'offensive ²⁷.

Cette affaire n'a presque pas d'écho dans les journaux d'allégeance plus libérale. À Trois-Rivières, *Le Nouvelliste* en parle dans un entrefilet. La menace n'est pas mise à exécution car, il faut le rappeler, au cours des années 1920, l'écrasante majorité des films présentés au Québec étaient américains. Le retrait de ces films aurait été catastrophique pour des milliers d'employés, qu'ils soient simples gérants de salles, responsables de la distribution, pour les équipes chargées des intertitres, sans oublier tous les revenus des journaux publiant chaque jour de la semaine de la publicité de films américains. Lettre morte, donc, du moins jusqu'à ce que Jacques Portes ²⁸, en 1997, ressuscite brièvement l'affaire pour révéler que des employés du Bureau de Censure touchaient des pots-de-vin

²⁴ *Le Devoir*, 21 avril 1926, p. 1.

²⁵ *Le Devoir*, 24 avril 1926, p. 1.

²⁶ *Le Devoir*, 1 mars 1926, p. 1.

²⁷ *Le Devoir*, 19 avril 1926, p. 1.

²⁸ Jacques Portes, *op.cit.*

de la part de la firme hollywoodienne Fox. Cette anecdote sert surtout à prouver que seule l'élite conservatrice s'est préoccupée de cette affaire, au nom de la protection des mœurs de la population, qui ne s'est pas du tout exprimé sur la question, à moins, bien sûr, que leurs lettres aient été refusées par *Le Devoir*.

Les règles du Bureau de Censure de la Province de Québec changent très peu, de leur création, en 1912, jusqu'en 1962. Les critères de rejet, tirés de la charte et du Bureau de 1931 ²⁹, insistent sur le caractère moral, social, politique et religieux : crimes et méthodes criminelles, patriotisme, loyauté envers le roi, bolchevisme et communisme sont des sujets à être examinés. D'autres règles concernent des aspects particuliers d'un film : dialogues (à double sens, blasphème, etc.) costumes, cruauté (et violence). Mais les deux sujets où le Bureau énonce le plus de règles sont le sexe et la religion. Le mariage doit toujours y être présenté de bonne façon, la famille doit être traitée avec respect, il est interdit de parler de divorce, d'adultère, d'infidélité, d'amour passionné et de perversion sexuelle. Aucun prêtre ne doit être tourné en dérision et tout film ou toute scène ridiculisant la foi seront interdits.

Ces règles sont peu différentes de celles alors en vigueur dans les autres provinces canadiennes, aux États-Unis (à partir de 1934) ou en France (1928). Seule la façon de les appliquer change. L'insistance québécoise sur le sexe et la religion relègue au second plan des aspects jugés plus sévèrement dans d'autres pays. Le film d'épouvante *The bride of Frankenstein* (1935) est interdit en Palestine, à Trinidad et en Hongrie. La Suède coupe la moitié de cette production, alors que la Colombie-Britannique ne la réserve

²⁹ On peut voir le texte complet en annexe dans : Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, op.cit., p. 509-512.

qu'aux adultes. Mais le Québec approuve entièrement le film, après avoir enlevé la réplique : <<In God's own image>> (à l'image de Dieu). La violence des films américains inquiète très peu les censeurs québécois, mais leur cible principale sont les inoffensives comédies musicales, où les séquences avec des danseuses montrant leurs jambes sont automatiquement retirées. Par exemple, le film musical *Three darling daughters*, de la MGM (1950) voit quarante-huit séquences coupées.

Les coupures peuvent concerner une séquence entière, une partie de dialogue ou de chanson. On imagine très bien le public maugréer un peu en entendant un bout de dialogue disparaître maladroitement, faisant certes trotter l'imagination des spectateurs. Il ne faut pas croire que ce public était insensible à ces bouts manquants. Il existe très peu de témoignages contre la censure au cours des années 1930-50, sinon un texte très étonnant du journaliste Louis Francoeur, publié en juin 1939 dans *La revue moderne*. Ce texte polémique, jamais utilisé par les historiens du cinéma au Québec, est reproduit en annexe. Ces extrait donne le ton des propos incendiaires de Francoeur :

Accepter le mandat de choisir pour les autres, de penser pour les autres et d'imposer aux autres ses goûts, ses préférences et ses préjugés, est une tâche redoutable. (...) Chez nous, entre les 1 369 censeurs qui se disputent allègrement la tâche de nous rendre meilleurs ou de nous garder purs, les censeurs de cinéma occupent une place de choix. (...) Que l'on confère à des gens que personne ne reconnaîtrait comme guides de pensée le droit de cochonner les chef-d'œuvres de la grande littérature ou celui de nous priver de productions que le reste de l'univers applaudit, c'est dépasser les bornes et c'est faire peser sur les esprits la dictature de la bêtise ³⁰.

Si les différentes censures nationales ont émergé presque en même temps – les années 1910 – dans plusieurs pays, le mouvement de protestation contre cette censure apparaît aussi simultanément à la même époque : les années 1950. Aux États-Unis, le réalisateur Otto Preminger aborde des sujets tabous, tourne et commercialise ses films

³⁰ Louis Francoeur, *La Revue moderne*, juin 1939, p. 7.

malgré l'interdiction de la censure. Dans son film *The moon is blue* (1953), on entend une adolescente prononcer à quatre reprises le mot <<Vierge>>. En 1955, on voit Frank Sinatra s'injecter des doses d'héroïne dans *The man with the golden arm*. Enfin, en 1964, on doit à Preminger le premier gros mot de l'écran américain : <<Screw the general>>, dans *In arms way*.

À titres d'exemples, au Québec, la réaction contre la censure vient de la presse, des professionnels et du public. Le journaliste Léon Franque se plaint, en 1958, qu'il semble <<peu probable que l'extraordinaire film de Henri-Georges Clouzot, *Les diaboliques*, soit montré dans notre province. Le monde entier l'aura vu, sauf nous ³¹.>> En 1962, le distributeur Art Films loue un espace du *Nouvelliste* pour se plaindre de l'interdiction du film *Jules et Jim* de François Truffaut et pour s'excuser <<auprès de tous les cinéphiles de la Mauricie et à proclamer que nous continuons de les considérer comme des adultes (...) évolués ³².>> Enfin, un simple citoyen de Montréal, se décrivant comme un père de famille, se sert de la tribune libre du journal *La Presse* pour se plaindre qu'on a enlevé trente-deux minutes au film *Caroline chérie* : <<Voilà des gens qui se servent beaucoup plus de leurs ciseaux que de leurs têtes. Que diable, messieurs, soyez un peu plus réalistes. Nous ne sommes plus des enfants d'école ³³.>> André Fortier cite le cas du film de Claude Autant-Lara *Le blé en herbe* (1954) tellement censuré qu'il <<souleva l'indignation d'une partie des spectateurs qui réclamèrent le remboursement de leurs places ³⁴.>> À la lumière de ces témoignages, c'est un peu la

³¹ Léon Franque, <<Voyage au bout du cauchemar>>, *La Revue moderne*, février 1958, p. 11.

³² *Le Nouvelliste*, 4 août 1962, p. 6.

³³ *La Presse*, 20 juillet 1960, p. 6.

³⁴ André Fortier, <<Les films français et la censure de 1930 à 1955>> p. 60.

société en général qui change, qui refuse les valeurs conservatrices caduques, qui n'apprécie guère qu'on ne fasse pas confiance à son intelligence et à son jugement, qui n'aime pas qu'un petit groupe doit décider à sa place.

En 1960 a lieu le premier Festival international de Cinéma de Montréal. Le but est de présenter au public des films primés dans des festivals européens. Le clou de l'événement est *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. Mais le film que les cinéphiles voient, lorsque qu'il sort en salles commerciales, est amputé de quarante minutes par le Bureau de Censure. Une campagne de presse suit, menée autant par le public que par les journalistes (ironiquement, avec ceux du *Devoir* en tête). Ce tumulte amène le gouvernement libéral de Jean Lesage à former une commission d'enquête pour faire le point sur la censure. En 1962, le gouvernement reçoit le rapport Régis recommandant l'abolition du Bureau de Censure, remplacé par des classifications d'âge (ce nouveau système sera en vigueur en 1967, une année après les États-Unis). Le rapport Régis qualifie le travail des censeurs alors en place de : <<politic-ridden, archaic, immoral, utopian, arbitrary, infantile and smacking of prejudiced paternalism ³⁵>> Les censeurs sont remplacés par des personnes plus compétentes, dont deux pédagogues. En 1962, le nouveau président, André Guérin, déclare, à propos de ses prédécesseurs : <<The board was in constant consultation with the conservative church establishment and it expressed the views not of the real society of Quebec, but the views of the official society. ³⁶>> Une page venait de se tourner, entachée de préjugés, de puritanisme et de cet esprit conservateur de l'idéologie de survivance élitiste du dix-neuvième siècle.

³⁵ Malcom Dean, *op.cit.*, p. 160.

³⁶ *ibid.*, p. 161.

Pour encore mieux illustrer ceci, le temps est venu de se pencher sur la censure de films français et de la collaboration entre France-Film et le Bureau de Censure, afin de bien comprendre le conservatisme de l'un et de l'autre, et constater jusqu'à quel point les films français vus par le public trifluvien et québécois étaient en fait imprégnés de l'esprit conservateur des années 1932-1962.

Pour être conforme à la loi, France-Film, ainsi que tout autre distributeur, devait fournir une copie de chacun des films au Bureau de Censure et déboursier un montant pour le travail des censeurs. Souvent, ils devaient aussi fournir une copie du script. Quand le film était approuvé, les responsables n'avaient qu'à passer le chercher et le commercialiser. Quand quelques coupures étaient exigées par le Bureau, le distributeur devait lui-même les faire, puis remettre à nouveau le film au Bureau, payer un autre montant, afin que les responsables vérifient si le travail ordonné avait été bien fait. Quand un film était largement censuré, on parlait alors d'une <<reconstruction>>, c'est à dire que le monteur devait procéder à beaucoup de modifications, qui, souvent, changeaient une partie du sens de l'œuvre première. Ceci se faisait aux frais du distributeur. Le film reconstruit, son retour au Bureau de Censure devait être accompagné d'une lettre signée par une autorité de la Cour supérieure du District de Montréal, attestant que les modifications avaient été faites. Enfin, quand France-Film faisait l'acquisition d'une nouvelle copie d'un film déjà approuvé par le Bureau, la compagnie devait tout de même soumettre les bobines aux censeurs.

Bien qu'aucune étude n'ait malheureusement été faite sur la censure au Québec au cours des années 1930, il apparaît évident que le Bureau faisait un peu plus de zèle pour un film français, sans doute à cause de la langue, et aussi parce que les producteurs

français n'avaient pas, comme aux États-Unis, d'autocensure. Les films hollywoodiens, de 1927 à 1934, devaient suivre les conseils rédigés par Will Hays, responsable de la moralité du cinéma américain. À partir de 1934, une véritable censure est instaurée. En général, les films américains arrivaient ici déjà approuvés par le code de censure de leur propre pays, ce qui ne semble pas être le cas des films de France, où la loi de censure, de 1928, était prise très à la légère par les producteurs et réalisateurs. Certains sujets typiquement français, comme le libertinage sexuel ou l'anticléricalisme, n'avaient pas lieu dans les films américains.

Les films français passés en revue par le Bureau de Censure au cours des années 1930 sont tellement la cible des autorités que France-Film décide d'établir sa propre autocensure, afin de faciliter la tâche des membres du Bureau. Les critères de France-Film sont ceux de l'encyclique *Vigilanti Cura* (1936) par laquelle le pape Pie XI reconnaissait le cinéma, en autant qu'il demeure moral et éducateur. Alban Janin, J.-A. DeSève, Arthur Vallée et la chanoine Adélarde Habour formaient le comité évaluant les films achetés pour servir de guide au Bureau, lui suggérant même des coupures. Ironiquement, il est arrivé que France-Film interdise lui-même un de ses propres films (achetés en lot en France, ils étaient évalués à Montréal). Chaque film avait sa fiche avec le titre, un générique, sa durée, un résumé du scénario. France-Film lui donnait des cotes : 1 étant recommandable, 2 pour tous, 3 convenable, 4 pour adultes. En général, le Bureau de Censure apprécie cette initiative de France-Film. Par exemple, le film *Rêve d'amour* (28 juin 1948) comprend trente-trois coupures, dont seulement trois ont été

faites par le Bureau, les trente autres étant l'œuvre de France-Film ³⁷. Voici un type d'exemple de résumé proposé par France-Film au bureau, à propos du film *Le mariage de Verenna* (1938) : <<Voici une œuvre sensible, d'une portée sociale certaine ; elle peut constituer une leçon utile et faire réfléchir. De beaux sentiments de charité chrétienne, d'amour du prochain et du pardon généreux. Allusions respectueuses au baptême et au mariage religieux ³⁸.>>

Les critères de censure de France-Film étant à peu près les mêmes que ceux du Bureau, il est très rare que le distributeur conteste les décisions des censeurs. J'ai tout de même trouvé un cas particulièrement intéressant pour le film *Les deux combinards* (29 avril 1938). France-Film coupe dix scènes de ce film, qu'il rebaptise *Toute la famille était là*. Le 3 mai 1938, le film est refusé par le Bureau de Censure, malgré ses modifications. France-Film proteste. Le Bureau avait coupé cinq couplets d'une chanson : <<Il me semble qu'on pourrait laisser [les couplets] dans lesquels il n'y a vraiment rien contre la morale.>> France-Film croit que la coupure d'une partie du dialogue fera en sorte que <<l'histoire ne tient plus debout.>> Même cas pour une séquence : <<Cette coupure est bien difficile à faire car on ne comprendra plus comment Victor a été engagé s'il ne donne pas son audition.>> Le Bureau veut couper l'expression <<Vieux polisson>> et France-Film se demande : <<Est-ce si terrible, ce mot ?>> Le film sera reconstruit et présenté au public sous son titre d'origine des *Deux combinards* avec les modifications ordonnées par le censure. En 1949, une nouvelle version de la

³⁷ Tous les exemples cités dans les prochaines pages, sauf quelques cas soulignés, proviennent des Archives du Bureau de Censure des Vues animées de la Province de Québec. Ils sont le résultat de fouilles personnelles. C'est pourquoi je me contenterai de dater chaque citation, sans avoir recours à une note de bas de page.

³⁸ Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français*, op.cit., cité p 27.

même histoire est importée par France-Film et de nouveau refusée par le Bureau. Le film est reconstruit et présenté, cette fois, sous le titre *Toute la famille était là*.

Dans la reconstruction d'une production, il arrive que le distributeur tourne lui-même une courte séquence ajoutée au film d'origine. Par exemple, dans *Dernière jeunesse* (1939) : <<Un plan avait été tourné à Montréal et ajouté : une main d'homme glissait une alliance à l'annulaire d'une main de femme, devant la chasuble d'un prêtre³⁹.>> Une séquence heureuse du milieu d'un film peut être enlevée et incorporée à la fin, pour remplacer la finale malheureuse conçue par le scénariste. Dans le film *Orage*, une séquence finale heureuse a été tournée par le réalisateur Marc Allégret pour satisfaire les censeurs. C'est aussi le cas du film *La Belle Équipe* (1937) et pour *Les amoureux sont seuls au monde* (1950). Pour ce film, le réalisateur Henri Decoin tourne la finale prévue par le scénario : suicide de la femme de Louis Jovet. Decoin prévoit une fin heureuse, destinée au Canada français : Louis Jovet entre tout juste avant que sa femme ne se suicide. À la première, à Paris, Decoin présente les deux versions : le public français a préféré la finale canadienne.

Les films français entièrement rejetés sont nombreux, parmi les cent cinquante à deux cents films interdits par la censure au cours des années 1930⁴⁰. Les raisons invoquées sont très brèves : il est souvent question d'adultère et de personnages trop marginaux. Pour *Les bas fonds* (1937), signé Jean Renoir, d'après l'œuvre de Gorki, le

³⁹ André Fortin, *op.cit.*, p. 57.

⁴⁰ Parmi ces films, quelques titres qui sont devenus des classiques : *Liliom* (Fritz Lang), *Le diable au corps* (Claude Autant-Lara), *La ronde* (Max Ophüls), *Lucrece Borgia* (Abel Gance) et pas moins de cinq films de Jean Renoir : *La chienne* (1931), *Madame Bovary* (1934), *Les bas fonds* (1936), *La bête humaine* (1938), *La règle du jeu* (1939). Notons enfin le rejet du *Dernier tournant* (1939) de Pierre Chenal, première version du récit de James Cain *Le facteur sonne toujours deux fois*. La version américaine de ce film (1947) sera cependant acceptée par le Bureau.

Bureau indique : <<Peinture de déchets d'humanité où les mauvais l'emportent.>> Dans *L'enfant du miracle* (1932), la raison invoquée est : <<Grivois. Femme veuve qui veut devenir enceinte.>> Pour *Quadrilles* (1938) : <<Amants et maîtresses. Dialogues grivois à double sens.>>

Il arrivait fréquemment que beaucoup de films français changeaient de titres une fois vus par France-Film. Parfois, il s'agissait simplement d'une question linguistique : le *Bonjour toubib* français devient un *Bonjour docteur* québécois (1958). Deux films français aux titres à consonance soviétique, comme *Nitchevo*, ou basque, comme *Ramontcho*, deviennent respectivement *L'agonie du sous-marin* et *La sœur blanche*. Un film présenté pendant la guerre et à l'origine intitulé *Le déserteur*, se transforme ici en *Je t'attendrai*, sans doute pour ne pas encourager la désobéissance militaire. Les cas les plus intéressants indiquent parfaitement l'esprit de bonne morale désiré par France-Film et le Bureau de Censure, surtout du côté des références sexuelles. Le tableau suivant présente les cas les plus significatifs.

TABLEAU XXVIII
FILMS FRANÇAIS CHANGEANT DE TITRES

TITRE EN FRANCE	TITRE AU QUÉBEC
Les demi-vierges	Jeunes filles modernes
L'amant de madame Vidal	La méprise de madame Vidal
Divine	La mystérieuse lady
La vierge folle	L'appel de la vie
L'entraîneuse	La dame de cœur
La chaleur du sein	Les trois mères
Après l'amour	Mademoiselle amour
La fausse maîtresse	La comédie de l'amour
Mine l'ingénue libertine	Miss Cow-Boy
La danseuse nue	La danseuse
Les enfants de l'amour	L'enfant d'un autre

La nuit est à nous
Violence charnelle
Les amants du Tage

Le triomphe de l'amour
En amour on pêche à deux
Le secret de lady Diver

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans le journal Le Nouvelliste

Dans le Québec des années 1932-1962, on ne badine pas avec le sexe, surtout pas chez France-Film et encore moins au Bureau de Censure. Or, beaucoup plus qu'aux États-Unis, les films de France regorgent de situations à connotation sexuelle. Occasion idéale pour les censeurs de donner libre cours à leurs principes. Parfois, cela semble nettement exagéré, comme dans le cas d'une peinture accrochée à un mur, représentant des danseuses (*Kiki*, 1934) ou dans celui de scènes avec des statues de femmes nues (*Monsieur Taxi*, 1952). Les séquences de femmes s'habillant (*Cette vieille canaille*, 1934) ou se déshabillant (*Le fraudeur*, 1938) sont proscrites. La rencontre entre le sexe et la religion fait dresser les cheveux sur la tête des censeurs, comme dans *Quand tu liras cette lettre* (1954) : <<[Enlever la] scène de Thérèse se déshabillant devant le crucifix>> ou dans *Une Fille Dans le Soleil* (1952) : <<Éliminer la scène de Maggie dans l'eau lorsque sonne l'Angelus.>>

Mais c'est dans les dialogues que les films de France donnent des problèmes aux censeurs et à France-Film. Toutes les répliques suivantes, provenant d'hommes, ont été coupées. <<À Vittel, les occasions ne manquent pas. Nous avons des jeunes femmes en cure. Vous en trouverez d'accueillantes.>> (*La dame de Vittel*, 1937) Du même film est extrait cette réplique : <<J'essayais tout en roulant à 80. Ce n'est pas facile à cette vitesse. Je lui prenais la main, la taille, les yeux, de quoi vous fichir contre un arbre.>> Dans *À vos ordres, madame* (1948), un acteur y va de cette remarque spirituelle : <<Pour pouvoir s'habiller comme ça, il faut se déshabiller souvent.>> Dans *Cette vieille canaille*

(1934), les censeurs coupent : <<Elle a été ma maîtresse avant d'être la vôtre.>> Marcel Pagnol, de l'Académie française, n'échappe pas aux ciseaux vengeurs : <<Il y a déjà eu sa tante Zoé qui n'a jamais eu le temps de remettre ses pantalons.>> (*Fanny*, 1934) Un peu moins subtil, ce dialogue entre Raimu et Lucien Baroux, dans *Charlemagne* (1934) :

- Dis donc. Regarde cette paire de quilles.

- De quoi?

- De jambes. Tiens... je la croyais blonde...>>

Les répliques des femmes ne sont pas épargnées et obtiennent une attention particulière du Bureau de Censure, comme le démontre les exemples suivants : <<Tu sais que je t'ai vu dormir, cette nuit>> (*L'ange gardien*, 1934) ; <<Je t'ai connu un mardi et le samedi suivant, tu passais la nuit avec moi>> (*La minute de vérité*, 1952) ; <<Lui ou un autre>> (*Désarroi*, 1947) ; <<Tu étais plus pressé, la nuit dernière>> (*Mission spéciale*, 1947), et, enfin, ma favorite : <<Le crapaud mâle, messieurs, pendant la période des amours, est susceptible d'accomplir en une seule nuit une marche de plus de 50 kilomètres pour aller rejoindre sa femelle.>> (*Chourinette*, 1934).

La religion est passée à la loupe. Des expressions populaires comme <<Nom de Dieu !>> ou <<Parole d'Évangile>> sont censurées (respectivement dans *Chourinette*, 1934, et *La plus belle fille du monde*, 1952). Dans *Quartier Latin* (1939), les censeurs enlèvent la réplique suivante : <<Moi, je conduis comme un Dieu.>> Les comparaisons ne sont pas les bienvenues : <<Je gravis mon calvaire, mademoiselle. Ce château est mon Golghota.>> (*Monsieur Breloque a disparu*, 1938). Et, bien sûr, les attaques directes contre la religion sont censurées, comme dans cette réplique des *Pêcheurs d'Islande*

(1934) : <<Paraît qu'elle avait autre chose à faire cette année qu'à s'occuper de nous, la sainte Vierge, pour en laisser 36 d'un coup aller au fond.>>

La famille doit être présentée de façon respectueuse. Ainsi, la réplique suivante, extraite de *Désarrois* (1947), est censurée : <<Par le bout du nez, je la mène ma mère, par le bout du nez.>> Dans *Charlemagne* (1934) - une comédie grivoise aux dialogues particulièrement charcutés par les censeurs - l'esprit de famille ne peut être atteint : <<Désormais, Rose de Val sera notre épouse à tour de rôle. Nous aussi, nous aimons l'esprit de famille !>> Les adolescents doivent bien se comporter : dans *Rendez-vous de juillet* (1951), le Bureau exige de couper une scène où l'on voit des jeunes filles s'approcher pour inviter des garçons à la danse et de reprendre la scène à la fin de la danse. Enfin, pour terminer de façon amusante cette liste d'exemples, signalons que les chansons ne sont pas exemptes des décisions des censeurs : dans *Circonstances atténuantes* (1941),⁴¹ les comédiens chantent une mélodie intitulée *Comme de bien entendu* où Arletty fredonne : <<Et il lui donna un grand coup d'pied dans l'cul.>> Le mot <<Cul>> est coupé, ce qui, dans la tête des spectateurs, a dû laisser facilement deviner la nature du mot chanté et provoqué de grands éclats de rire. L'écart entre le goût et la réalité du public était immense entre les décisions des censeurs et de l'élite qu'ils représentaient.

Toutes ces données servent à illustrer l'esprit conservateur du Bureau de Censure et de France-Film, miroir des mœurs d'une certaine partie de la société québécoise de l'époque. Comme indiqué au début de ce chapitre, ces principes, ces lignes directrices et ces idéologies se manifestent aussi dans les trois autres aspects de la société québécoise

⁴¹ André Fortier, *op.cit.*, p. 49.

mis en relation avec le monde du cinéma, de France-Film et du Cinéma de Paris trifluvien : la religion, l'identité québécoise et les perceptions élitistes de la culture.

4.2)- Les perceptions élitistes de la culture

Par sa haute fréquentation en salle, par le contenu de la majorité des films, le cinéma est un divertissement de masse populaire. Il semble alors paradoxal que France-Film ait eu si souvent recours à des références idéologiques élitistes minoritaires, dans le domaine de la promotion de sa compagnie et de son produit. Le point central de cette attitude est la langue française, autour duquel gravitent les perceptions élitistes de la culture : la survivance de la race, les relations entre le Québec et la France et, enfin, le spectre de l'américanisation, le tout est enrobé du conservatisme social de l'époque.

La culture québécoise traditionnellement définie par une bourgeoisie lettrée, cultivée, francophile, tournée vers l'Europe qui craint et nie une culture populaire, visuelle et spectaculaire, qui est « américaine », continentale. Sommairement formulée, la culture de la majorité silencieuse est américaine : celle de la bourgeoisie est importée (...) de France ⁴².

Selon Philippe Garrigue, la survivance est : <<la stabilisation dans le temps des normes choisies comme caractéristiques sociales et culturelles ⁴³>> Pour l'élite cléricale et civile du dix-neuvième siècle, la survivance tend à perpétuer, à prolonger dans le temps les valeurs idéologiques de la Nouvelle-France : la foi, les lois civiles et la langue, le tout afin de protéger le peuple contre les valeurs du conquérant anglais. La Confédération de 1867, créant la province francophone du Québec avec ses propres instances politiques, ne change rien à cette idéologie, tant la présence anglophone est encore présente et porteuse d'influences sur le territoire.

⁴² Yvan Lamonde, <<Le cheval de trois>>, p. 17.

⁴³ Philippe Garrigue, *op.cit.*, p. 31.

Cette survivance sera le leitmotiv des discours politiques et religieux des élites québécoises dans la première moitié du vingtième siècle, même si, comme l'a fait remarquer Lamonde, le peuple a eu progressivement tendance à se distancier de cette idéologie. Cependant, des aspects traditionnels de la vie familiale paysanne se perpétuent en milieu urbain ⁴⁴. On se souvient, par exemple, que la salle de cinéma trifluvienne du Palace organisait des concours de gigue ou que les artistes québécois de vaudeville-burlesque puisaient abondamment dans cette culture pour créer leur sketches. Les premières années d'intense urbanisation du Québec, (les décennies 1920 et 1930) voient donc un enchevêtrement, chez les couches populaires, entre la tradition rurale et le modernisme de la ville, ceci se reflétant dans les loisirs, qu'ils soient familiaux ou commerciaux. Il y a donc une adaptation populaire, un changement, alors que l'élite demeure fidèle à cet esprit de survivance, niant par le fait même la modernité du Québec. France-Film démontre une telle attitude très clairement par ses slogans publicitaires. <<Encourager le film français c'est aider à la survivance de notre race ⁴⁵>>, de clamer plus que clairement la compagnie, en mars 1937. Le même discours se perpétue jusqu'au début des années 1950 :

Présenter des films français en terre d'Amérique est beaucoup plus qu'un simple commerce. En effet, au-dessus des considérations strictement économiques, il faut bien comprendre (...) que la fréquentation du film véritablement français est pour nous tous un moyen d'affirmer le fait français en Amérique du Nord et un facteur capital de notre survivance. Il ne s'agit pas de verser dans le discours patriotique mais d'être réaliste. Nous ne sommes qu'un groupe, important il est vrai, mais un groupe quand même dans cet immense pays canadien et il est essentiel que chaque jour et par tous les moyens nous donnions la première place à la langue française. Le cinéma français est le plus éloquent de ces moyens. Il est une distraction saine, une école de bon parler, un enrichissement de la culture, la mise en valeur des valeurs intellectuelles et la manifestation d'un art moderne qui respecte les droits de l'intelligence et de l'esprit ⁴⁶.

⁴⁴ À ce propos, voir : Roger Levasseur, *op.cit.*, p. 53-54 ; Everett C. Hugues, p. 339 ; Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, p. 64-65

⁴⁵ *Courrier du Cinéma*, mars 1937, page de garde.

⁴⁶ *Courrier du Cinéma*, novembre 1951, page de garde.

La position minoritaire et défensive du Québec au Canada et en Amérique du Nord, l'importance et la qualité de la langue française, les valeurs intellectuelles de la France, ainsi que la mission morale et éducative du cinéma; tout ce discours de France-Film adhère aux idéologies élitistes de la survivance. Il n'est cependant pas certain que le peuple se rendait voir ces films avec une mission patriotique de la survivance de la race en tête. Déjà en 1935, un journaliste faisait le reproche de cette attitude de France-Film :

Le spectateur, qui dépense son argent pour son plaisir, n'a pas à tenir compte du patriotisme. Ce qu'il veut, c'est s'amuser ! S'il choisit un film anglais ou un film français – ce qui est parfaitement son affaire – il entend se distraire. Ce n'est pas là question de drapeau. Or, la production française qui s'est implantée ici au nom des droits de la langue, de la mère-patrie, de la survivance, ne doit pas oublier qu'elle doit faire face à une concurrence redoutable. C'est le film qui fait loi de tout ⁴⁷.

Selon la philosophie de la survivance, tout ce qui vient de France doit rappeler aux Québécois ses racines, que ce soit au point de vue religieux, législatif, linguistique ou des mœurs. Ainsi le chantait le poète Crémazie au dix-neuvième siècle :

Ô Canadiens français, comme notre âme est fière
De pouvoir dire à tous : la France, c'est ma mère.
Sa gloire se reflète au front de son enfant
Glorieux de son nom que nous portons encore
Sa joie ou sa douleur trouve un écho sonore
Aux bords du Saint-Laurent ⁴⁸.

Cette identification québécoise à la France s'étirole un peu au début du vingtième siècle, quand la mère patrie impose l'école laïque sur son territoire et quand la séparation entre l'Église et l'État devient officielle. Le chantre patriotique Henri Bourassa le confirme avec éloquence :

Si nous avons survécu comme peuple, si nous vivons encore, avec nos familles, nos traditions, notre langue, avec nos souvenirs et nos espérances, ce n'est pas à la France ni à l'Angleterre que nous le devons : c'est à l'Église d'abord, j'oserais dire à l'Église seule ⁴⁹.

⁴⁷ *La Revue moderne*, juillet 1935, p. 6.

⁴⁸ Philippe Garigue, *op.cit.*, cité p. 109.

⁴⁹ *ibid.*, cité p. 112.

Mais le vieil attachement subsiste dans l'idéologie de la survivance, comme démontré par Édouard Montpetit, en 1913 : <<Nous sommes une province de France, la plus éloignée, la moins connue, la plus oubliée, mais une province de France quand même ⁵⁰,>> Lionel Groulx abonde dans le même sens, neuf ans plus tard : <<Nous ne répudions pas notre parenté avec la vieille mère-patrie; elle demeure toujours la maîtresse souveraine de nos intelligences ⁵¹,>>

Dans cet état d'esprit, France-Film, et les compagnies de distribution qui l'ont précédée, ont entre les mains l'outil idéal de cette idéologie : le cinéma français. Parce qu'il vient de France, le film représente la langue de la survivance, son esprit, son intellectualisme et, à l'occasion, sa foi. Le consul de France, lors du congrès de 1931 des distributeurs de films français, ne rate pas l'occasion d'encenser ces artisans de la survivance :

L'exploitation du film français doit se dire que, dans cette province, en distribuant du film d'inspiration française, il accomplit une belle œuvre patriotique. Il combat avec une arme plus brillante l'envahissement des couches populaires par l'américanisme. Le film français par son dynamisme et par son intellectualisme est un film qui élève, qui cultive ⁵².

À Trois-Rivières, le journal clérical *Le Bien Public* ne publie pas de publicité pour les salles de cinéma, sauf à certaines occasions pour le Cinéma de Paris. En 1939, France-Film obtient l'exclusivité de la vente de projecteurs seize millimètres et la location de films pour ce support : le clergé des villages et des petites villes peut donc présenter des films de France à ses brebis, au détriment des films hollywoodiens.

⁵⁰ Peter Southam, <<La pensée sociale d'Édouard Montpetit>> dans : Fernand Dumont, Jean Hamelin et Jean-Paul Montminy (dir.), *Idéologies au Canada français 1930-1939*, cité p. 158.

⁵¹ Lionel Groulx, *L'amitié française d'Amérique*, p. 15

⁵² *La Presse*, 30 juillet 1931, p. 8.

Mais l'utopie de la survivance par l'attachement à la France ancienne n'est qu'une illusion, comme observé par Édouard Montpetit, celui-là même qui adhérait à l'idéologie de survivance quelques années plus tôt. Dans son ouvrage *Reflets d'Amérique* (1940), Montpetit jette les bases des observations qui seront analysées plus tard comme les traits de la continentalité du Québec, c'est à dire qu'un esprit beaucoup plus américain qu'européen habite la population locale. Pour Montpetit : <<Les rapports franco-canadiens se bordent trop souvent à des mots quand l'enjeu est, à côté des États-Unis et au sein de l'Amérique du Nord, une Amérique française ⁵³.>> Selon Montpetit, le Canadien français apprécie l'esprit américain, avec les réserves que lui conseillent ses traditions. <<Il est possible de vivre en Amérique, d'utiliser le progrès américain (...) et de rester français et même de fructifier notre attitude française ⁵⁴.>>

Pour l'élite, la survivance passe beaucoup par la conservation de la langue française. Or, le cinéma de France se veut certes un moyen de faire connaître la langue de Molière, ceci sans se soucier réellement si le langage utilisé dans ces productions était réellement de qualité (Jean Gabin et Arletty s'exprimaient souvent en argot parisien dans leurs films). Les films américains, on le sait, ne seront doublés en français de façon substantielle qu'après la Seconde Guerre mondiale. Le public va donc voir des films parlés en anglais, situation inquiétante pour l'élite.

Pour P.A. DuTremblay, président du journal *La Presse*, les distributeurs de films français sont <<les apôtres de la francisation dans ce pays ⁵⁵.>> Pour France-Film, il s'agit d'une importante mission :

⁵³ Édouard. Montpetit, *Reflets d'Amérique*, p. 44.

⁵⁴ *ibid.*, p. 252.

⁵⁵ *La Presse*, 24 mai 1934, p. 1.

France-Film monte la garde. Le public qui a encouragé avec un si bel enthousiasme les films français présentés dans la province de Québec par la France-Film, nous a confié une tâche aussi noble que glorieuse : défendre la langue française par le film. À ce devoir, à cette tâche nous ne voulons jamais faillir ⁵⁶.

Alban Janin, président de France-Film, note que le public s'est vite habitué à un accent francophone qui n'était pas tout à fait celui en cours au Québec :

Il [le film français] parle leur langue, les sentiments sont expliqués simplement, mais si lumineusement que l'esprit en est charmé et le cœur tout ému. Ces expressions, ces locutions, ce tour de conversation, sans compter la douceur de l'accent, s'implantent chez nous. (...) Ceux qui trouvaient la prononciation un peu étrange, et qui pouvaient s'étonner de certaines expressions, seraient bien surpris si on leur rappelait leurs premières réactions. Ils écoutent aujourd'hui si naturellement et comme s'ils n'avaient jamais entendu autre chose ⁵⁷.

L'illusion de changer le niveau de langue du peuple est présent chez un journaliste du *Canada*, en 1935, pour qui le film français est <<une source d'enrichissement pour notre vocabulaire, un moyen d'améliorer notre prononciation ⁵⁸.>> Une année plus tôt, Jean Dufresne, du même journal, nous prédit que dans une dizaine d'années : <<Notre vocabulaire (...) sera inévitablement enrichi ⁵⁹.>> Il raconte l'anecdote d'un homme accompagnant son épouse à la projection d'un film français, se plaignant du débit rapide des dialogues, jusqu'à ce qu'un des acteurs dise une expression familière à l'homme. Celui-ci rétorque à sa femme : <<Je pense que tu as raison; ces Français-là, ils parlent mieux que nous autres, mais on sent qu'au fond on a la même façon de voir les choses ⁶⁰.>>

Il est à peu près impossible de vérifier si la langue française des films importés par France-Film a eu une influence sur l'enrichissement linguistique de la population

⁵⁶ *Courrier du Cinéma*, avril 1936, page de garde.

⁵⁷ Alban Janin *op.cit.*, p. 84-85.

⁵⁸ Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français, op.cit.*, p. 17.

⁵⁹ *Le Canada*, 5 décembre 1934, p.3.

⁶⁰ *id.*

québécoise. Seul le témoignage virulent de Jean-Paul Desbiens ⁶¹ sur l'état de la langue, en 1960, semble prouver que le français du vieux continent a eu peu d'influence sur la population locale. Il est cependant possible que certaines expressions, jugées amusantes ou inattendues, aient pu s'infiltrer dans les habitudes langagières des Québécois. Mais au cours des années 1930, il était logique pour France-Film de croire à la mission de re francisation du Québec par le moyen du film de France.

Des années suivant la Première Guerre mondiale jusqu'à celles de la fin du second conflit, l'américanisation est la grande phobie des élites conservatrices. France-Film, avec ses leitmotiv sur la langue et la nation française, n'échappe pas à cette idéologie.

Pendant que nos docteurs pérorent devant quelques douzaines d'auditeurs et quand nos jeunes aèdes accordent leur lyre dans le cercle étroit des cénacles, cinquante mille petits crevés de dix-huit à trente ans (...) s'en vont par troupeaux au cinéma (...) faire admirer leurs têtes de belluaires et de coiffeurs pour dames, leurs belles têtes interchangeables fabriquées en série chez Ford. Dans ces cerveaux vides, aucun rayon de vie française n'a jamais pénétré ⁶².

L'américanisation est une crainte découlant de l'idéologie de la survivance de la race. Ses tenants dénoncent la menace de l'envahissement de la culture de masse américaine dans les villes québécoises. Les sports, la radio, les journaux et revues, la littérature, la musique et le cinéma viennent en tête de liste. À cause de ces présences, les opposants craignent que la population canadienne-française perde sa langue, ses traditions, ses mœurs et sa foi.

Ce mouvement anti-américain émerge de l'élite sociale et cléricale traditionnelle et trouve sa voie par des moyens de diffusion conservateurs, comme le journal *Le Devoir* et la revue *L'Action française*, pour qui, en 1925, l'américanisation constitue <<le plus

⁶¹ Jean-Paul Desbiens, *Les insolences du frère Untel*.

⁶² Citation de Olivar Asselin, en 1919, extraite de : Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX et Vingtième siècles*, p. 74.

grand malheur de notre histoire, plus encore que la conquête anglaise car celle-ci nous fut imposée sans qu'on pût dompter notre âme française tandis qu'aujourd'hui, notre âme elle-même fléchit et passe à l'étranger ⁶³.>>

Les influences culturelles américaines ne reçoivent ici aucune résistance, vu l'état lamentable de la culture locale de consommation, que ce soit dans le domaine de la musique populaire et de la chanson, de la littérature et du cinéma. Seule la radio, avec ses radioromans, offre une alternative créative canadienne française aux produits culturels américains. Pour Lionel Groulx, <<le microbe américain flottant partout dans l'air ⁶⁴>> est constitué de : <<l'effroyable pourriture de son théâtre, le débraillé de ses magazines, le dévergondage de ses journaux monstres et de ses tabloïds, le reportage effronté érigé en exploitation industrielle ⁶⁵.>>

France-Film, dont une des missions est de préserver la langue française, comme nous l'avons vu, prêche certes pour sa paroisse face au concurrent de Famous Players, dont les films, faut-il le rappeler, ne parlent qu'anglais au cours des années 1930. Le président Alban Janin n'y va pas à petite dose en affirmant que : <<Ceux que le film américain n'a pas encore atteints pourraient ainsi être vaccinés au film français contre l'épidémie du film américain. ⁶⁶>> Janin parle ici des populations rurales, dans le cadre du projet de France-Film de leur vendre des projecteurs et des films seize millimètres.

La crainte de l'américanisation est synonyme de celle de voir l'idéologie conservatrice de la survivance s'effondrer. On la retrouve à son paroxysme au moment

⁶³ Yvan Lamonde *Territoires de la culture québécoise*. cité p. 240.

⁶⁴ Groulx, Lionel, *Orientations*, p. 230.

⁶⁵ *ibid.*, p. 44.

⁶⁶ Alban Janin, *op.cit.*, p. 88.

même où le Québec devient majoritairement urbain (1920-40) et où sa modernisation bout en profondeur, le menant vers une destinée beaucoup plus nord-américaine qu'européenne, rompant ainsi avec la tradition idéologique de l'esprit de survivance.

Selon Richard A. Jones :

Les recherches manquent pour pouvoir affirmer catégoriquement que ce débat [sur l'américanisation] a assez peu d'écho dans la population. Le pessimisme de ces intellectuels ne tient-il pas en partie au fait qu'ils croient que le peuple – et cela a d'ailleurs toujours été la plainte des élites – refuse de reconnaître le danger de l'américanisation, qu'il préfère les modes américaines, qu'il est un avide consommateur de culture américaine ? Pour le commun des mortels, le spectre américain a-t-il déjà existé ? ⁶⁷

Par sa publicité et ses déclarations publiques, et par sa propre censure, France-Film adopte une position idéologique conservatrice reliée à la pensée de la survivance de la race, et, par conséquent, la crainte de l'américanisme fait partie de l'idéologie de la compagnie de DeSève et Janin. Ces aspects, consommés par le public des films français, sont ainsi un des reflets d'une partie de la société québécoise de l'époque.

4.3)- L'identité québécoise

Par sa foi, sa langue et ses traditions, l'élite conservatrice veut avant tout exalter la patrie. Les premiers films québécois, présentés entre 1945 et 1954, répondent parfaitement à cet idiome, malgré les nuances que les analyses filmiques ultérieures apporteront. Cette partie de chapitre tend à rendre compte d'une certaine identité québécoise perçue par les films réalisés au Québec, distribués par France-Film et présentés au Cinéma de Paris de Trois-Rivières.

Il est assez curieux de constater qu'un pays industrialisé et développé comme le Canada ait montré un si colossal retard dans sa production cinématographique. Des pays plus petits et moins fortunés ont réussi à se créer un cinéma national pendant toutes les

⁶⁷ Richard A. Jones, <<Le spectre de l'américanisation>> dans : Claude Savary (dir.), *op.cit.* p. 159.

années où le Canada n'a été qu'une succursale du cinéma hollywoodien. Le premier film canadien de fiction recensé par D.J. Turner ⁶⁸ est *Evangeline*, réalisé par une équipe de Halifax en 1913, au moment même où les États-Unis et la France en produisaient des centaines depuis déjà longtemps. Un coup d'œil rapide à la liste de Turner permet de constater que les lieux de productions de films n'ont jamais eu de point national central : les villes de Trenton (Ontario), Toronto, Thunder Bay, Vancouver, Winnipeg et Victoria ont toutes tenté de se créer un petit Hollywood, alors que les cinématographies fortes dépendaient d'un point central, que ce soit Paris, Berlin, Londres ou Hollywood. Ce modèle centralisé aura beaucoup de succès dans le cas de l'Office National du Film, d'abord situé à Ottawa, puis à Montréal. Quiconque désirant travailler à l'Office devait déménager dans l'une de ces villes. Le Québec n'échappera pas à ce modèle décentralisé, alors que les deux plus importantes maisons de productions de la seconde moitié des années 1940 seront situées à deux pôles : Saint-Hyacinthe et Montréal (dans le quartier Côte-des-Neiges). Ceci explique en partie la faiblesse du cinéma canadien, alors que ce pays avait, en principe, tout pour avoir une cinématographie nationale aussi importante que la plupart des pays européens.

Au Québec, si nous oublions les courts films documentaires réalisés par Léo-Ernest Ouimet au début du vingtième siècle, les premiers films de fiction ont été tournés au cours des années 1920 : deux par Jean Arsin, et trois par Joseph-Arthur Homier (dont deux scénarisés par une femme, Emma Gendron.) Les années 1930 sont un véritable désert, même si P.E. DuTremblay, président du journal *La Presse*, profite du quatrième congrès des distributeurs de films français pour lancer un appel demeuré vain : <<Ne

⁶⁸ D.J. Turner, *Index des films canadiens de long métrage : 1913-1985*.

pourriez-vous pas chaque année filmer une pièce dont l'intrigue serait canadienne, le tout dans des cadres canadiens ⁶⁹.>> Il faudra attendre 1944 pour que ce rêve se réalise. Il est plus que certain que le désir de DuTremblay était légitime : les sujets québécois abondaient et la radio d'ici était assez solide pour que les créateurs de radioromans élaborent des scénarios pour le grand écran. L'organisation économique de telles maisons de productions auraient pu être épaulées par France-Film ou d'autres hommes d'affaires. Ceci aurait certes été un excellent moyen pour en partie contrer des films qui culturellement nous étaient étrangers, qu'ils viennent de France ou des États-Unis.

L'accueil réservé au film français *Maria Chapdelaine*, dont le réalisateur Julien Duvivier a tourné les extérieurs au Lac Saint-Jean, est une indication de l'enthousiasme qu'aurait pu provoquer un film québécois au cours des années 1930. À Montréal, en moins de dix jours, le film attire soixante mille personnes. Le critique de *La Revue moderne* rend compte de certains commentaires à l'effet que le récit adapté du célèbre roman de Louis Hémon apparaît trop français pour certains : <<Quel est celui d'entre les nôtres qui aurait risqué des capitaux dans une aventure pareille ? ⁷⁰>> France-Film, dans sa publicité pour *Maria Chapdelaine*, se sert de l'argument de fierté patriotique :

Tous les extérieurs ont été tournés à Péribonka même. Ce film est le plus bel hommage jamais rendu au courage du colon canadien. Un film de « chez nous » qui suit fidèlement le roman et en a conservé la profonde émotion. C'est un véritable devoir pour chacun d'aller applaudir ce très grand film ⁷¹.

Le texte de promotion, reproduit par les journaux, abonde dans le même sens, avec encore plus d'emphasis sur une image de nous-même projetée sur l'écran :

Jamais la province de Québec nous aura paru si belle en paysages vastes. Et le soleil de Québec. Quelle clarté, quelle vigueur ! Et nos arbres, nos chutes, le village de Péribonka. Tout cela a été

⁶⁹ *La Presse*, 24 mai 1934, p. 1.

⁷⁰ *La Revue moderne*, février 1935, p. 9.

⁷¹ *Le Nouvelliste*, 12 janvier 1935, p. 7.

stylisé par le cinéaste Julien Duvivier qui a pétri avec amour ces millions d'images pour nous donner un film qui constitue le plus bel hommage jamais rendu au courage et à la vaillance du colon canadien. D'ailleurs, ceux qui ont vu le film ne purent s'empêcher de s'exclamer. Plusieurs ont essuyé une larme tellement l'émotion les avait étreint ⁷².

Ces éléments sont très semblables à ceux qui seront utilisés lorsque la production locale sortira enfin des limbes, après la Seconde Guerre mondiale. Notons que *Maria Chapdelaine* sera présenté en reprise à Trois-Rivières la même année (août 1935), ainsi qu'en juin 1940 et aussi tardivement qu'en janvier 1962. Le film mettait en vedette Jean Gabin et Madeleine Renaud, ainsi que le Québécois Fred Barry, dans le rôle du père de Maria. Une nouvelle version, signée par Marc Allégret, avec Michèle Morgan dans le rôle titre, recevra un accueil beaucoup plus discret, en 1953, probablement parce qu'elle a été tournée entièrement en France.

C'est avec la présentation du *Père Chopin*, en 1945, que le Québec se lance dans la production d'une série de films, jusqu'en 1954. Il ne s'agit pas ici de détailler les compagnies à la base de chacun d'entre eux, mais il faut souligner qu'à la suite du succès du *Père Chopin*, le rêve de créer un Hollywood canadien-français est très présent dans l'esprit de deux hommes d'affaires : Paul L'Anglais et sa Québec Productions, et nul autre que J.-A. DeSève, de France-Film, avec sa Renaissance Film. Chacune de ces maisons de production, comme nous le verrons un peu plus loin, représente deux tendances de la société québécoise d'alors : le conservatisme rattaché à la tradition et le dynamisme d'affaires nord-américain. Après l'échec des deux compagnies, les films du début des années 1950 seront produits de façon indépendante par différents personnages ou rassemblements. Le but de ce chapitre est avant tout de démontrer de quelle façon France-Film faisait la promotion de ces films, se servant de l'identité québécoise et du

⁷² *ibid.*

patriotisme. Tous ces films, sauf *La Forteresse*, seront distribués par France-Film et présentés au Cinéma de Paris de Trois-Rivières. Voici la liste de ces œuvres, la date de la première trifluvienne, le nombre de semaines où les films sont restés à l'affiche, et les dates des reprises.

TABLEAU XXIX

FILMS QUÉBÉCOIS PRÉSENTÉS DANS LE TROIS-RIVIÈRES MÉTROPOLITAIN

TITRE	PREMIÈRE	SEM.	EN REPRISE
Le père Chopin	26 mai 1945	3	30 juin 49 CDP
La forteresse (*)	24 mai 1947	1	9 septembre. 50 IMP 17 mars 51 CHA
Un homme et son péché	29 janvier 1949	2	7 juillet 54 CHA 18 juillet 56 CDP 18 mars 61 CDP
Le gros Bill	17 septembre 1949	2	2 mai 59 MAD
Le curé de village	11 novembre 1949	2	
Séraphin	18 février 1950	2	7 juillet 54 CHA 18 juillet 56 CDP 18 mars 61 CDP
Docteur Louise	6 mai 1950	1	
Les lumières de ma ville	14 octobre 1950	1	17 octobre 59 MAD
Son copain	13 janvier 1951	1	
Le rossignol et les cloches	1 mars 1952	2	10 mars 62 CDP
Petite Aurore l'enfant martyr	26 avril 1952	2	21 mars 59 MAD 10 mars 62 CDP
Étienne Brûlé	4 novembre 1952	1	
Tit-Coq	21 février 1952	2	6 mars 54 MAD 1 juin 57 CDP 9 décembre 61 MAD

Cœur de maman	26 septembre 1953	2	16 juin 56 CDP 10 mai 58 MAD
L'esprit du mal	1 mars 1954	1	
(*) : <i>La forteresse</i> sera présenté en première à l'Impérial. Toutes les autres premières ont lieu au Cinéma de Paris.			

SOURCE : Dépouillement des publicités des salles de cinéma dans Le Nouvelliste

Notons que quatre des cinq films des années 1940 sont restés plus d'une semaine à l'affiche du Cinéma de Paris, dont les trois semaines pour *Le père Chopin* constituaient alors un record pour cette salle. Ceci indique certes un grand enthousiasme de la part du public, lequel baisse beaucoup pour les dix films des années 1950, qui prennent l'affiche pour quinze semaines. Signalons aussi que le public devait déboursier plus cher pour voir ces films (soixante sous en matinée et quatre-vingt sous le soir) car les producteurs payaient une partie de leur travail à même un pourcentage sur le billet d'entrée.

Le père Chopin est publicisé comme un événement extraordinaire. Quelques semaines avant la première trifluvienne, on peut voir des photographies extraites du film dans les pages du *Nouvelliste*. Fait plus que rare : France-Film conçoit trois publicités complètement différentes pour chacune des semaines que le film tiendra l'affiche. Pour la première fois, le public d'ici voyait ses paysages champêtres et urbains. Notons que le film a été réalisé par un Européen d'origine russe, Fédor Ozep, et que les rôles principaux étaient attribués à des acteurs français, dont seule Madeleine Ozeray avait une quelconque notoriété. Autour d'eux, des artistes locaux gravitaient dans des rôles secondaires, en oubliant ceux tenus par Ginette Letondal, Guy Mauffette et Janine Suto. Bien que le cadre du film soit tout à fait québécois, l'ensemble ressemblait beaucoup plus à un film de France. Mais le succès indéniable du *Père Chopin* allait soulever

l'enthousiasme des plus beaux rêves de Paul L'Anglais et de J.-A. DeSève. Le public et la critique suivront, du moins jusqu'au début des années 1950, où les défauts criards de ces films seront alors jugés plus sévèrement.

Voici la liste des slogans utilisés comme en-tête sur les publicités de France-Film, sauf dans le cas de *La forteresse*, distribué par Famous Players.

TABLEAU XXX	
SLOGANS DES FILMS QUÉBÉCOIS	
Le père Chopin	Premier film canadien de langue française
	Entièrement réalisé au Canada
La forteresse	Un film de chez nous avec des artistes qui
	Sont tous de chez nous
Un homme et son péché	Enfin Séraphin à l'écran!
Le gros Bill	Le film le plus authentiquement canadien réalisé à date
Le curé de village	Un autre jalon du cinéma canadien
Séraphin	Vous le croirez quand vous le verrez!
Docteur Louise	Le drame des naissances illégitimes
Les lumières de ma ville	Tous Canadiens français!
Le rossignol et les cloches	La voix d'or du Québec : Gérard Barbeau
Petite Aurore l'enfant martyr	Celle qui connût toutes les souffrances,
	Tous les abandons
Étienne Brûlé	Le premier film canadien en couleurs
Tit-Coq	De toute la force de son cœur il voulut l'amour et
	Le bonheur
Cœur de maman	Les mamans, ça pardonne toujours... C'est venu
	Au monde pour ça

SOURCE : Dépouillement des publicités des salles de cinéma dans Le Nouvelliste

Renaissance Film, dirigée par J.-A. DeSève, produit trois de ces films (en omettant *Le père Chopin*, réalisé avant l'arrivée de DeSève) : *Le gros Bill*, *Les lumières de ma Ville* et la coproduction française *Docteur Louise*. DeSève voit grand pour sa compagnie : il veut que Renaissance devienne une maison de distribution (douce vengeance contre France-Film, dont il avait été évincé ?), qu'elle produise des disques, achète des salles tant au Québec, qu'aux États-Unis et en France, et, en premier lieu, qu'elle produise des films d'inspiration chrétienne en français, en anglais et en espagnol. DeSève songe aussi à des émissions pour la future télévision. La compagnie s'adjoit un prêtre français, l'abbé Aloysius Vachet, enthousiasmé par les visées catholiques de Renaissance et qui met au profit de la jeune compagnie son expérience dans le domaine de la fabrication de films catholiques (il avait été en tête d'une petite maison de production en France : Fiat Films).

Pour que tous ces projets grandioses se réalisent, Renaissance a besoin de financement. La compagnie loue des espaces publicitaires dans les journaux pour expliquer ses buts ⁷³. On y voit le croquis d'un magnifique projet de studio qui sera construit à Montréal, le long du fleuve Saint-Laurent. L'abbé Vachet parcourt le Québec pour donner des conférences et attirer les investisseurs, sollicitant l'aide d'autres prêtres pour le présenter à des notables. À Trois-Rivières, Anaïs Allard-Rousseau le reçoit à quatre occasions ⁷⁴, et la dame bourgeoise trifluvienne indique dans ses carnets que <<Monseigneur me parle de Renaissance Film ⁷⁵.>>

⁷³ *Le Nouvelliste*, 19 avril 1947, p. 12.

⁷⁴ Fonds Anaïs Allard-Rousseau : 23 février 1946, 28 février 1948, 27 mars 1948 et le 23 janvier 1949.

⁷⁵ *ibid.*, 12 juin 1949.

Les buts de DeSève concordent avec la vision d'une société conservatrice où l'esprit de la survivance de la race règne toujours : les films seront catholiques, avec un solide contenu moral, ils parleront français et porteront à l'étranger les paysages et mœurs canadiennes-françaises. Qu'il s'adjoigne un prêtre de la vieille France pour faire de la sollicitation auprès d'ecclésiastiques et de bourgeois de l'époque est très révélateur de la mentalité de DeSève et de Renaissance. Mais la compagnie fera une faillite spectaculaire, ayant trop investi et pas assez produit. Les projets mégalomanes de DeSève se perdront dans des procès complexes, d'où sortira très amer l'abbé Vachet : <<J'ai perdu presque tout mon avoir avec les sottises des Canadiens ⁷⁶.>>

Pour sa part, Paul L'Anglais voit aussi grand, mais son attitude d'homme d'affaires sera plus réaliste. L'Anglais est depuis longtemps associé au monde du spectacle, comme producteur de radioromans, lorsqu'il fonde sa compagnie cinématographique, Québec Productions, dont le studio aura pignon sur rue à Saint-Hyacinthe, dans une ancienne caserne militaire. Il vise d'abord haut : le Canada anglais et les États-Unis. Le premier film de la compagnie, *La forteresse*, est tourné simultanément en anglais sous le titre de *Whispering city*. Une sortie aux États-Unis, sous la gouverne de la petite compagnie Eagle Lion, tourne en catastrophe. Plus réaliste, L'Anglais oublie le rêve continental et se concentre sur des valeurs sûres : des adaptations cinématographiques de grands succès populaires du radioroman : *Un homme et son péché*, *Séraphin* et *Le curé de village*. Assurément, le public accourt voir les comédiens dont il connaît les voix et retrouve avec joie les drames qu'il entend si souvent à la radio. Les trois films sont des succès. Enrichi, L'Anglais, tout comme DeSève, se

⁷⁶ Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français*, op.cit., cité p. 126.

laisse tenter par une coproduction avec la France : *Son copain*. Le film est un fiasco, ajouté à l'échec de sa production québécoise suivante : *Le rossignol et les cloches*. L'Anglais se retire tout de suite. Québec Productions s'éteindra tout doucement, alors que son fondateur se tourne vers la télévision naissante. Il rencontrera sur cette route son ancien concurrent DeSève et tous deux fonderont Télé-Métropole, au début des années 1960. L'attitude de L'Anglais est beaucoup plus proche de celle d'un homme d'affaires nord-américain que les tractations traditionnelles et missionnaires de DeSève. Cet extrait d'une causerie de L'Anglais, donnée devant le Club Kiwanis Saint-Georges, le 17 août 1947, sent le bon libéralisme économique et le ferment de Révolution tranquille :

Ce qu'il nous faut, c'est nous débarrasser de notre complexe d'infériorité en laissant à leurs idées fixes ceux qui veulent continuer à vivre en arrière de leurs horizons (...) C'est la seule condition de notre succès, mais nous pouvons être assurés que si nous nous mettons à la hauteur de cette condition, nous serons reconnus par le monde entier ⁷⁷.

Après un chaud accueil du public local, les films québécois sont de plus en plus boudés. La publicité alarmiste et un peu paternaliste pour *Les lumières de ma ville* donne le ton de ce que vivaient les producteurs du cinéma d'ici au début des années 1950 :

UN DEVOIR QUI NE SE DISCUTE PAS! Le film « Les lumières de ma ville » est le fruit du travail d'une équipe de jeunes CANADIENS FRANÇAIS qui entendent prouver que nous pouvons briller et réussir au cinéma comme en d'autres domaines. Ces jeunes méritent votre encouragement total. De votre encouragement dépend l'avenir de ces talentueux Canadiens français. OU ILS CONTINUENT DANS CE DOMAINE, OU ILS ABANDONNENT. C'est à vous de donner la réponse. VOIR CE FILM, EN PARLER, LE RECOMMANDER À VOS AMIS EST VOTRE DEVOIR. C'est tout ce qu'ils demandent. Vous n'avez pas le droit de leur refuser votre appui. « Les lumières de ma ville » a été conçu et réalisé par des jeunes qui n'ont pas failli à leur tâche. Au public maintenant d'accomplir la sienne ⁷⁸.

Pourquoi le public délaisse-t-il progressivement le cinéma québécois ? Ce n'est sûrement pas la conjoncture économique des années d'après-guerre, qui est très favorable et au cours desquelles la fréquentation des salles de cinéma n'a jamais été aussi

⁷⁷ *ibid*, cité p. 22.

⁷⁸ *Le Nouvelliste*, 14 octobre 1950, p. 5.

abondante. Il faut chercher du côté esthétique des films et des valeurs que ces productions véhiculaient. Ces films semblent être ceux d'un Québec déjà ancien, d'un Canada français très traditionnel, alors que la société elle-même, industrielle et urbaine, avait sans l'ombre d'un doute du mal à s'y reconnaître.

Simultanément, dans d'autres domaines culturels, les productions artistiques reflètent beaucoup plus la réalité moderne du Québec : ce sont les romans urbains de Roger Lemelin et de Gabrielle Roy (*Au pied de la pente douce* et *Bonheur d'occasion*), le théâtre de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé, les poètes de L'Hexagone, les peintres et illustrateurs du Refus Global, l'émergence d'une première vague de chanson québécoise (Robert L'Herbier, Fernand Robidoux), la présence constante de récits urbains dans les radoromans et, enfin, l'apparition de la télévision, dont les discours étaient essentiellement axés sur le présent. Dans les films québécois, le public ne retrouvait rien de semblable.

Tout y semble passéiste : la présence constante d'une religion autoritaire, de récits où la ville équivaut au mal et la campagne au salut de l'âme, la résignation des personnages féminins, un mélodramatisme poussé à l'extrême ; rien dans ces films ne représente la réalité du public d'après-guerre. En 1981, Christiane Tremblay-Daviault ⁷⁹ propose une relecture très intéressante des films québécois de l'époque, prouvant qu'ils n'étaient pas aussi conservateurs qu'à première vue. Mais, pour le public de 1945-1954, il n'est sûrement pas question d'analyse filmique quand ils vont se distraire en salle.

⁷⁹ Christiane Tremblay-Daviault, *Un cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*

Malgré ses positions d'appréciation nouvelle de ces œuvres, l'auteure note elle-même une des raisons de l'échec des films québécois de l'époque :

Délaissant les problématiques jugées déjà trop archaïques de nos films artisanaux et souvent maladroits, ils [les Québécois] se tournent vers les décors grandioses, les acteurs professionnels et les histoires construites par les spécialistes chevronnés du cinéma hollywoodien. Ces films bien léchés situent leur action dans une société industrielle déjà bien sentie par l'ensemble de la société québécoise, même si l'idéologie officielle se refuse encore à l'admettre ⁸⁰.

Pour Michel Brûlé ⁸¹, le succès des premiers films québécois est dû à l'effet de curiosité : le public voulait voir les paysages de sa province, entendre ceux et celles qu'il avait appris à aimer à la radio, jeter un coup d'œil attendri à ces images de nos mœurs, comme dans un vieil album de photos de famille. Mais le public, déjà habitué à la qualité et au professionnalisme de Hollywood et de la France, se rend bien vite compte des maladresses et de l'anachronisme des productions d'ici.

Alors que le cinéma américain parlait ville et milieu industriel, le film québécois (...) évoquait encore (...) la « vraie vie » du Québécois. Mais cette « vraie vie » était déjà dépassée, ses racines n'étaient plus alimentées que par les discours des élites anciennes ⁸².

Ajoutons à cette analyse intéressante le fait assez curieux de voir les films québécois de la décennie 1950 décliner en qualité à mesure que passent les années. Si on peut trouver sympathiques les maladresses de *Séraphin* ou du *Gros Bill*, la majorité des films québécois du début des années 1950 – exception faite de *Tit-Coq* – étaient de plus en plus maladroits, alors que la logique de progression dans le temps aurait dû leur apporter un peu plus de qualité. Les sujets choisis, souvent très mélodramatiques, étaient loin de plaire au public, habitué aux films français et américains. Pour *Cœur de maman*, France-Film, dans son communiqué de presse, donne le ton à l'état d'esprit animant cette

⁸⁰ *ibid.*, p. 69.

⁸¹ Michel Brûlé, <<Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise>> p. 25-41.

⁸² *ibid.*, p. 37.

production, tout en communiquant des valeurs très traditionnelles qui avaient tout pour plaire à la faction la plus conservatrice du clergé catholique du Québec.

Cœur de maman, un véritable monument érigé à la gloire de toutes les mamans. La maman n'est-elle pas le prototype de l'héroïne et des vertus humaines ? Qui pourra jamais outrepasser les frontières de l'amour maternel ? Qui a toujours pris notre défense pour excuser nos folies de jeunesse ? N'est-ce pas notre maman ? Malheureusement, trop souvent, on les oublie, on les néglige, on les renie. On leur fait l'aumône d'un baiser alors que leurs lèvres sont plus riches que tous les trésors : ces lèvres qui bénissent, encouragent, pardonnent nos faiblesses sans nombre ⁸³.

La presse québécoise se montre d'abord très sympathique à la cause des premiers films locaux. On en vante les qualités, leur sincérité et on critique de façon constructive, avec l'indulgence d'un père guidant les premiers pas de son fils dans la vie. L'histoire est fort différente à partir des années 1950. La presse juge qu'il est temps que cette production sorte de l'enfance et qu'elle progresse enfin. Gilles Marcotte, du *Devoir*, signe ici une critique impitoyable pour le film *Étienne Brûlé*. Cet exemple n'est pas un cas d'exception et il est certain que ces commentaires font écho de la désaffection du public dans les salles présentant des films québécois.

Je laisse au spectateur le malin plaisir de trouver les mille défauts qui parsèment le film. J'avoue, pour ma part, qu'ils ne m'ennuieraient pas trop, s'ils n'étaient aggravés par deux faiblesses majeures dont l'une, relevant de la technique, est pardonnable, mais la deuxième tout à fait inadmissible. Je veux parler du découpage, responsable en grande partie de la lenteur du film et du scénario. Le scénario est effrayant : zéro de psychologie, zéro d'action, zéro de clarté. Serait-il donc possible de trouver au Canada français (...) les deux sous d'intelligence nécessaires à bâtir un scénario à peu près plausible ⁸⁴.

Le cinéma de fiction québécois, après des débuts prometteurs, se mord rapidement la queue. Le public l'abandonne, jugeant archaïques les valeurs véhiculées par ces films, se tournant vers des moyens de divertissements, particulièrement la télévision, qui répondent de meilleure façon à leur époque. Ceci n'empêche pas que l'accueil enthousiaste démontré par le public, à ses débuts, est un des reflets de la société

⁸³ Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français*, op.cit., cité p. 125.

⁸⁴ *ibid.*, cité p. 104.

québécoise. Les valeurs véhiculées par ces films, bien qu'elles ne soient pas celles du Québec moderne, étaient tout de même un miroir de la culture nationale, plus particulièrement de son passé et d'une partie de son élite. Malgré sa médiocrité, le film mélodramatique *La petite Aurore, l'enfant martyre*, sera un très grand succès commercial. Souvent, on pense d'abord à ce film quand il est question de la production québécoise de cette époque. En plus des reprises mentionnées un peu plus haut, le film reviendra en salle à Trois-Rivières en septembre 1968 et aussi tardivement qu'en novembre 1974.

4.4)- La religion

Nul ne saurait minimiser l'importance de la religion catholique au Québec pour la majeure partie du vingtième siècle. Les ouvrages accessibles au public concernant ce sujet abondent, mais aucun ne s'est penché de façon exclusive sur la relation entre le clergé et le monde du cinéma. Les historiens du cinéma ont pourtant sous la main une manne documentaire dont ils se servent avec une certaine retenue. Cette partie de chapitre présente trois aspects de la relation entre la religion catholique et le monde du cinéma : le rejet et l'acceptation cléricale, ainsi qu'un aperçu des films religieux présentés par France-Film au Cinéma de Paris de Trois-Rivières.

Au Québec, au cours de ces années, la religion catholique est tellement omniprésente qu'elle devient un style de vie, une des caractéristiques culturelles de la société. Selon René Hardy : « Les signes extérieurs de la foi sont devenus des normes à

respecter sous peine de sanctions religieuses et de désapprobation sociale ⁸⁵.>> Bref, si l'attitude d'un citoyen laisse deviner qu'il est peu préoccupé par la religion, si le même personnage avoue ce fait, il est certain d'être la proie féroce d'une grande partie de la population.

4.4.1)- Rejet du cinéma

Cet homme-là m'a coûté \$100,000 durant les dix dernières années. (...) Il prêche contre les vues. (...) C'est drôle comme dans certaines villes les prêtres sont de bons diables mais, ailleurs, un individu comme celui-là prêche comme tout. Vous ne pouvez arriver à rien avec ces oiseaux-là. Ce qui arrive chaque samedi et chaque dimanche, quatre ou cinq cents jeunes louent des autos, prennent le train (...) et s'en vont à Trois-Rivières, Montréal, Sherbrooke ou quelque part où le prêtre ne peut les voir. (...) Qu'est-ce que ça lui donne d'empêcher le monde d'avoir un petit plaisir innocent? Les temps vont changer et le monde vont changer leur façon de vivre, un jour ⁸⁶.

Cet extrait du témoignage du propriétaire de la salle de cinéma de Cantonville, la municipalité analysée par le sociologue Everett C. Hugues au cours des années 1930-40, résume les cinquante premières années des relations entre le clergé et le cinéma.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le clergé n'a pas toujours été défavorable aux vues animées. Lors de la toute première séance à Trois-Rivières, la publicité soulignait que le spectacle était : <<Recommandé par le clergé et les principaux personnages de chaque ville ⁸⁷.>> Les représentants des frères Lumière, dans leur tournée de démonstration, vont voir les élites civiles et cléricales pour obtenir l'autorisation. La comtesse Marie de Kerstrat et son fils le vicomte d'Hauterives, avec leur Historiographe, s'assurent d'abord du consentement du clergé. Les profits de l'Historiographe sont toujours partagés avec les œuvres de bienfaisance du clergé de chaque lieu visité. Souvent, ils donnent des représentations pour des séminaristes ou des couventines, et les religieux sont toujours admis gratuitement aux spectacles. Les

⁸⁵ René Hardy, <<Catholicisme et culture dans le Québec du Vingtème siècle>>, p. 222.

⁸⁶ Everett C., Hugues, *op.cit.*, p. 338-339.

⁸⁷ *Le Trifluvien*, 17 novembre 1896, p. 3.

premiers projectionnistes ambulants à sillonner le Québec ont le tact d'inclure dans leur répertoire un film à caractère religieux, la plupart du temps une des très nombreuses Passions du Christ tournées alors (Gilles Horvilleur ⁸⁸ recense dix-sept Passions, réalisées entre 1897 et 1907).

Les curés ne lésinaient pas, ils prêtaient ou louaient leurs salles, collaboraient même à l'organisation des spectacles, ils accordaient des lettres de recommandation et prodiguaient même assez allègrement leurs éloges. Ils ouvraient et faisaient ouvrir toutes les portes ⁸⁹.

Il faut dire que le cinéma d'alors, objet de curiosité, ne représentait réellement aucune menace, devenant même un objet pédagogique des plus intéressants. C'est à mesure que la nouveauté grandit que des doutes surgissent. Germain Lacasse ⁹⁰ note quatre phases de l'évolution des relations entre le clergé catholique québécois et le cinéma : l'acceptation et la collaboration ; l'opposition du clergé par crainte de modification des coutumes religieuses (ceci très bien représenté par le conflit entre monseigneur Bruchesi et Léo-Ernest Ouimet, à propos des spectacles le dimanche) ; la phase où le clergé veut faire bannir le cinéma et s'y oppose avec fracas, et, enfin, l'acceptation et la collaboration. C'est, bien sûr, la phase de rejet qui nous intéresse d'abord. Nous pouvons la situer entre 1910 et 1936.

Fuis l'ancre où les démons dissimulent leurs sièges
Où déployant leurs films comme un panorama
Ils enlacent les cœurs qu'ils ont pris en leur piège
Garde ton âme blanche et fuis le cinéma.

Ton âme, ô mon enfant, fraîche de son baptême
Réfléchit comme un lac les splendeurs du ciel bleu
Fuis les sombres climats qui rendent la peau blême
Fuis l'air du cinéma qui mine peu à peu

Fuis les souffles brûlants qui dessèchent les roses

⁸⁸ Gilles Horvilleur, *Dictionnaire des personnages du cinéma*.

⁸⁹ Germain Lacasse, <<De Passions en passions : le cinéma des débuts au Québec>>. Roland Cossanday, André Gaudreault et Tom Gunning (dir.) *op.cit.*, p. 84.

⁹⁰ *ibid.*, p. 87.

Et jettent les blancs lys en un mortel coma
Fuis les vents imprégnés de germes de névrose
Garde ton âme blanche et fuis le cinéma ⁹¹.

Cette charmante poésie, signée par le père jésuite Armand Chossegros en 1927, est une véritable douceur en comparaison des envolées vindicatives produites par les religieux québécois, particulièrement au cours des années 1920. Deux aspects semblent principalement revenir constamment et font craindre le pire aux religieux : l'origine anglo-protestante des films (peur de l'américanisation) et l'impact sur la moralité publique. Suite à l'affaire du Laurier Palace, Papin Archambeault ne se gêne pas pour donner le titre tapageur de <<Parents chrétiens, sauvez vos enfants du cinéma meurtrier ⁹²>> à un tract. Les titres de ces tracts et brochures sont très révélateurs de leur contenu et de l'effroi causé par le cinéma chez le clergé : <<Le cinéma corrupteur⁹³>> (Euclide Lefebvre, 1919) ; <<Dimanche vs cinéma. Debout, les Catholiques ! ⁹⁴>> (Adélard Harbour, 1927) ; <<Pour l'amour de Dieu, n'y allez pas ! ⁹⁵>> (Adélard Harbour, 1919). Il est un peu particulier de constater que ce même Adélard Harbour sera engagé plus tard par France-Film sur son comité de censure.

Il est aussi question de l'obscurité des salles, comme chez le père Archambeault : <<C'est dans l'obscurité complice que se déroulent de si troublantes leçons ⁹⁶.>>

Pour Lionel Groulx, en 1919, le moyen de combattre ce <<fléau ravageur, le pire agent de dénationalisation ⁹⁷>> serait d'organiser des campagnes à l'image de celles

⁹¹ Yves Lever, *op.cit.*, cité p. 74.

⁹² *ibid.*, p. 72.

⁹³ *id.*

⁹⁴ *id.*

⁹⁵ *id.*

⁹⁶ *id.*

⁹⁷ *ibid.*, p. 76.

mises sur pied contre l'alcool. Pour le chanoine Bernard, en 1924, la xénophobie est de mise : <<Aux mains de la juiverie, le cinéma n'importe encore chez nous que des mœurs étrangères ⁹⁸.>> Enfin, Léo Pelland, en 1926, craint pour la dignité de la femme et l'unité de la famille : <<La séduction, le concubinage et l'union libre, l'adultère et le divorce sont les thèmes habituels des productions données en pâture (...) L'aboutissement logique de l'exploitation de la femme est le travestissement et la dégradation du mariage ⁹⁹.>>

Comme indiqué par la remarque du propriétaire de la salle de Cantonville, au début de cette partie de chapitre, le bon peuple écoute très peu ces propos alarmants d'une certaine partie du clergé. Je souligne <<une certaine partie>>, car déjà, au cours des années 1930, plusieurs prêtres se servaient du cinéma à des fins pédagogiques, comme il le sera mentionné un peu plus loin. La fréquentation en salle, nous l'avons vu, est croissante au cours des années 1930. Léo Pelland, en 1937, semble déposer les armes face à cette réalité : <<Que voulez-vous que fasse l'autorité (...) lorsque tout un peuple manifeste un tel mépris des avertissements de ses évêques et de ses chefs civils ? On ne peut tout de même pas condamner à l'amende et mettre en prison les citoyens par centaines ! ¹⁰⁰>>

Cette littérature contre le cinéma a surtout été abondante au cours des années 1920 et au début des années 1930. Après la parution de l'encyclique papale *Vigilante Cura*, en

⁹⁸ Germain Lacasse. *op.cit.*, cité p. 87.

⁹⁹ Yves Lever, *op.cit.*, p. 73.

¹⁰⁰ Esther Delisle, *Le traître et le Juif : Lionel Groulx, Le Devoir et le délire du nationalisme d'extrême-droite dans la province de Québec 1929-1939*, cité p. 77.

1936, elle se fait de plus en plus rare. Le clergé québécois tolérera, acceptera et collaborera.

4.4.2)- L'acceptation

La lettre encyclique du pape Pie XI fait en sorte que la religion catholique reconnaît de façon officielle le cinéma. Ceci ne signifie pas que le clergé avait entièrement refusé le monde du Septième Art avant cette date. Dès 1928, un organisme catholique, le O.C.I.C. (Office catholique international du Cinéma) tenait un congrès annuel pour étudier les relations entre l'Église et le cinéma. Le cardinal Dubois, archevêque de Paris, était alors un grand admirateur de films et offrait ses services comme conseiller spécial des réalisateurs.

Vigilante Cura s'attarde aux dangers moraux du cinéma, tout en proposant des avenues chrétiennes pour son avenir. C'est ainsi que le pape suggère des cotes morales pour les films, système qui sera en vigueur dans les ciné-clubs québécois des années 1950 et dont France-Film se servira pour sa censure interne. Le pape a peut-être déçu certains des plus farouches opposants du clergé québécois par la remarque suivante :

Il est indiscutable que parmi les divertissements modernes, le cinéma a pris en ces dernières années une place d'une importance universelle. Chacun sait que des milliers de personnes vont journellement au cinéma, que des salles s'ouvrent toujours en nombre croissant chez tous les peuples civilisés, que le cinéma est devenu la plus populaire des formes de divertissement qui ait jamais été offertes, non seulement aux riches, mais à toutes les classes de la société. D'autre part, il n'y a pas (...) de moyen plus puissant que le cinéma pour exercer une influence sur les masses ¹⁰¹.

Le pape donne une directive sur l'avenir du moyen de divertissement : <<C'est donc une des suprêmes nécessités de notre temps de veiller et de travailler à ce que le cinéma ne soit plus une école de corruption, mais qu'il se transforme (...) en un précieux

¹⁰¹ Charles Ford, *Le cinéma au service de la foi*, op.cit., cité p. 39.

instrument d'éducation et d'élévation de l'humanité ¹⁰².>> Cette dernière remarque de Pie XI sera prise à la lettre par le clergé québécois, confirmant dans leurs rôles d'éducateurs et d'évangélisateurs les quelques prêtres cinéastes du Québec, dont certains étaient en activité bien avant la publication de l'encyclique. Un peu plus tard, le clergé québécois sera sollicité par J.-A. DeSève et Renaissance Film, tout comme il n'aura certes pas à rougir des multiples références à la religion catholique que contiendront les premiers films québécois. Le clergé fondera aussi les premiers ciné-clubs et se mêlera même de distribution de films. L'encyclique permet à France-Film d'ouvrir son service de vente de projecteurs et de location de films en seize millimètres pour le réseau parallèle des salles paroissiales où, la plupart du temps, des prêtres s'occupaient de projeter des films à leurs fidèles.

Les prêtres cinéastes perpétuent la tradition des premiers jours du cinéma, car leurs films, en majorité tournés en muet, leur permettent d'ajouter leurs voix et leurs idées aux images. Ils font un travail similaire à celui des bonimenteurs de l'époque des projectionnistes ambulants. Il ne s'agit pas ici de films de fiction, d'œuvres présentées dans les salles commerciales, mais ce cinéma amateur va constituer, pendant plusieurs décennies, la majeure partie de notre production cinématographique. Leur travail laissera à la postérité des millions d'images étonnantes sur la société québécoise des années 1920 à 1950. Pour des générations entières de Québécois, ces images seront les premières à être le reflet de leur propre réalité.

Mon expérience personnelle m'a permis d'apprécier l'influence extraordinaire de simples films documentaires d'amateurs sur les auditoires les plus divers. D'une causerie à l'autre, les surprises agréables se renouvellent devant les réactions du public conquis par des images où rien apparemment ne peut flatter le goût populaire. Des films ne comportant aucune intrigue et n'offrant

¹⁰² *ibid.*, p. 41.

en somme que des suites de belles images de nature (...) soulèvent des applaudissements spontanés ou font passer sur les têtes des murmures admiratifs ¹⁰³.

Les plus célèbres de ces prêtres cinéastes sont l'abbé Maurice Proulx, employé par le gouvernement du Québec, ainsi que le Mauricien Albert Tessier. Le premier est agronome et le second un amateur de la nature. Tous deux, ainsi que leurs nombreux confrères, proposent une vision très catholique de la vie au Québec. Proulx tournera de 1934 à 1961 et Tessier réalisera soixante-dix films, entre 1924 et 1965.

À ces deux noms, il faut ajouter ceux de Jean-Philippe Cyr du Bas-Saint-Laurent ; Thomas-Louis Tremblay et François-Joseph Fortin au Saguenay-Lac-Saint-Jean ; Louis-Roger Lafleur, qui tourne d'abord en Abitibi, avant de s'installer à Cap-de-la-Madeleine, en 1946. Lafleur a alors tourné des pellicules sur les Amérindiens de Haute-Mauricie. Enfin, un dernier nom, celui de Jean-Marie Poitevin, missionnaire qui tourne en Chine, en Inde, à Cuba et qui, en 1942, ajoute une intrigue de fiction à un film sur une mission en Chine, pour créer ainsi le film de propagande *À la Croisée des Chemins*, qui est parfois considéré comme le premier film québécois de fiction.

Le ciné-club est une invention du critique français Louis Delluc, au début des années 1920. Au Québec, on en retrouve dans le milieu étudiant anglophone de Montréal au cours de la décennie 1930. Chez les catholiques francophones, c'est en 1949 qu'apparaît le premier ciné-club, sous la gouverne des J.E.C. (Jeunesse étudiante catholique). En 1953, suivant la prolifération de ces organismes, les ciné-clubs sont pris en charge par des centres catholiques de cinéma, mis sur pied dans les différents diocèses.

¹⁰³ Albert Tessier, <<Pour une politique nationale : nos intérêts culturels>>, p. 266.

Le but d'un ciné-club est de présenter des films aux qualités artistiques, afin de faire apprécier leur contenu et leur technique. Des groupes de discussions et d'analyse naissent chez les jeunes participants. L'objectif est donc pédagogique, comme désiré par l'encyclique *Vigilante Cura*. D'abord relégué aux étudiants et étudiantes de collèges privés, les ciné-clubs s'ouvrent graduellement au grand public. Dans ce dernier domaine, Trois-Rivières fait figure de pionnière.

Au début de 1950, Marcel Panneton, Gérard A. Robert, Charles-Arthur Landry et Jean Pellerin forment *Ciné-Relief*, un ciné-club destiné au grand public. Cent soixante-quinze membres sont recrutés et les séances ont lieu à la salle de loisirs Notre-Dame. Ce sont les adhérents eux-mêmes qui choisissent les films. L'expérience est de courte durée, car ce public n'est pas habitué à la formule de discussion propre à un tel organisme. L'année suivante, Panneton modifie la formule et fonde *Ciné-Étude*. Il s'agit de l'ancêtre de la location de cassettes vidéo, puisque les membres pouvaient louer un projecteur et un film, puis se faire leur propre cinéma à la maison. Cette expérience unique connaît un certain succès, puisque Trois-Rivières compte soixante-quatorze foyers membres au cours de la première année. Des succursales sont alors ouvertes à Cap-de-la-Madeleine et dans d'autres villes de la Mauricie. Les films présentés sont des œuvres de fiction et des productions de l'Office National du Film.

À la fin des années 1950, les élèves du Séminaire Saint-Joseph fondent le Ciné-Club Eiseinstein, qui se métamorphosera en Ciné-Club Georges Méliès qui, de 1960 jusqu'en 1964, offrira des films au grand public. Ce ciné-club aura même, en 1962, l'exclusivité québécoise du film français *Le Temps du Ghetto* de Frédéric Rossif (sur l'histoire du ghetto de Varsovie).

En 1951, à l'occasion du quinzième anniversaire de Vigilante Cura, le Comité diocésain d'Action catholique de Québec fonde la société de distribution Rex-Film, dont le but est d'importer, en seize et trente-cinq millimètres, des films répondant aux principes moraux de l'encyclique papale. Dirigée par des laïcs, Rex-Film reçoit l'approbation de plusieurs archevêchés, dont celui de Trois-Rivières :

Les productions que Rex-Film peut vous louer sont d'une valeur technique et artistique éprouvée (...) Elles plairont aux auditeurs tout en offrant la sécurité morale (...) Encourageons ce service qui nous est précieux. De la sorte, nous aiderons le bon cinéma à se développer et nous rendrons REX-FILM encore plus en mesure de nous servir ¹⁰⁴.

N'appréciant pas la naissance d'un tel concurrent, les distributeurs montréalais, France-Film en tête, font en sorte de nuire à la jeune compagnie, qui perd sa vocation catholique première et devient, par la suite, une simple petite entreprise qui rapidement s'effacera devant les géants de la distribution. Rex-Film connaîtra un certain succès dans des régions particulières, dont celle de Trois-Rivières, où elle fournit les films aux ciné-clubs étudiants, et sans doute à *Ciné-Étude*.

4.4.3)- Les films religieux

Les films religieux, dans l'histoire générale du cinéma, ne sont pas très nombreux. Mais plusieurs d'entre eux ont joui d'une popularité très constante, surtout à cause de leur utilisation répétée à l'occasion de fêtes religieuses, particulièrement celle de Pâques. Au Québec, le succès de tels films a toujours été indéniable, réalité reflétant la vie sociale de la population francophone et catholique. Rappelons qu'aux débuts du cinéma, plusieurs Passions du Christ ont été réalisées, ainsi que divers sujets rattachés à la chrétienté, comme Jeanne d'Arc ou les Rois Mages. Un peu plus tard, la vie de

¹⁰⁴ Mandements et lettres pastorales (Diocèse de Trois-Rivières) 1950-51, p. 296.

Bernadette de Lourdes deviendra un sujet souvent mis en images, particulièrement en Europe.

Au printemps 1906, en plein Carême, Léo-Ernest Ouimet achète une *Passion du Christ* en trois bobines. Il orchestre une publicité pour cette occasion, engage un séminariste comme bonimenteur et fait appel à une chorale. Pour la première représentation, un dimanche, une foule considérable se présente à la salle. Après le spectacle de deux heures, Ouimet se rend compte que beaucoup de gens attendent à sa porte. Après trois représentations, le public de la rue réclame une autre séance. Le phénomène se répète tout au long de la semaine sainte. La foule estimée pour tous ces spectacles est de quinze mille personnes, dans une salle pouvant en contenir environ cinquante à la fois. En septembre 1910, le même Ouimet filme les manifestations du 21^e Congrès eucharistique. Quatre mille personnes par jour se présentent au Ouimetoscope pour voir ces images.

Ceci illustre très bien que les sujets religieux ont, dès le début, eu beaucoup d'impact au Québec. Sur une publicité ¹⁰⁵ pour la version muette du film *Ben Hur*, présentée à l'Impérial, on peut lire, en grosses lettres : <<L'histoire du Christ : trop beau pour être décrit !>> Il semble très évident que cette remarque ne faisait pas partie de la publicité américaine d'origine, qu'elle a été ajoutée pour plaire au public québécois, afin d'attirer le plus de gens possible à la salle de la rue des Forges.

Les films hollywoodiens sur les sujets religieux sont rares au cours des années 1930. Il faudra attendre les lendemains de la Seconde Guerre mondiale pour voir déferler sur nos écrans une vague concentrée sur des films de l'Antiquité romaine, tous dépeints

¹⁰⁵ *Le Nouvelliste*, 14 janvier 1928, p. 7.

du point de vue chrétien (*Quo Vadis*, *The robe*, *Ben Hur*). En même temps, en Italie, apparaissent des films similaires, surnommés péplums. La période 1945-55 voit aussi émerger quelques films à saveur catholique aux très grandes qualités cinématographiques : *La fille des marais*, *Journal d'un curé de campagne*, et *Monsieur Vincent* (que France-Film laissera échapper. Le film sera présenté à l'Impérial.)

La liste suivante recense les trente films mettant en vedette des personnages religieux, distribués par France-Film et présentés au Cinéma de Paris de Trois-Rivières. Il est facile de constater que la majorité d'entre eux se situent au cours des années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale.

TABLEAU XXXI
FILMS RELIGIEUX PRÉSENTÉS AU CDP

DATE	TITRE	EN REPRISE
20 octobre 1934	<i>La vierge du rocher</i>	1948
1 février 1935	<i>Le rosaire</i>	1944, 1948
6 juillet 1935	<i>La merveilleuse tragédie de Lourdes</i>	1941
11 juillet 1936	<i>Don Bosco</i>	
5 juin 1937	<i>La rose effeuillée</i>	1942, 1944, 1948
28 août 1937	<i>Notre-Dame de la Mouise</i>	1941, 1945
21 mai 1938	<i>Golghota</i>	1940, 1945, 1947, 1948, 1953, 1959
23 février 1940	<i>Thérèse Martin</i>	1944, 1946, 1948
29 mars 1947	<i>La nuit merveilleuse</i>	
6 mars 1948	<i>La père Damien</i>	
10 avril 1949	<i>La route inconnue</i>	
12 novembre 1949	<i>Le curé de village</i>	
25 février 1950	<i>Marie-Madeleine, pécheresse</i>	1956
6 mai 1950	<i>Docteur Louise</i>	

22 septembre 1951	La fille des marais (Maria Goretti)	
27 octobre 1951	Dieu a besoin des hommes	
29 mars 1952	La vie de la Sainte-Vierge	
5 avril 1952	L'athlète aux mains nues	
22 novembre 1952	Journal d'un curé de campagne	
23 janvier 1954	La grande renonciation	
7 août 1954	L'homme qui regardait le ciel	
2 avril 1955	Procès au Vatican	
31 décembre 1955	Chiffonniers d'Emmanuel	1962
23 mars 1956	Les damnés en marche	
28 avril 1956	Les mains liées	
6 avril 1957	Marcellino, pain et vin	
11 mai 1957	Le secret de sœur Angèle	
18 mai 1957	Secrets de confession	
14 septembre 1957	La grande bataille de Don Camillo	
22 mars 1958	Le chemin de Damas	
29 septembre 1962	Dialogue des Carmélites	

SOURCE : Dépouillement de la publicité du CDP dans le journal Le Nouvelliste

Dix de ces films sont programmés en mars et avril, c'est à dire pendant la période du Carême, précédant Pâques. *Golghota*, avec ses sept représentations, est le film français diffusé le plus grand nombre de fois à Trois-Rivières au cours de la période étudiée. Toutes les reprises indiquées pour ce film ont lieu en mars, ce qui signifie que cette réalisation de Julien Duvivier sera le symbole catholique choisi par France-Film pour la période de Pâques. La première publicité pour ce film se lisait ainsi :

Jamais dans l'histoire du cinéma mondial la tragédie qui a bouleversé le genre humain n'a été traduite avec autant de prodigieuse grandeur. *Golghota* est le chant inspirateur de la chrétienté reconnaissante ! Voyez la reconstitution des scènes suivantes : l'entrée à Jérusalem, les vendeurs chassés du Temple, la dernière Cène, la trahison de Judas, le procès devant Caïphe et Pilate, la flagellation, le couronnement d'épines, la marche du Calvaire, la Crucifixion et la Ressurrection ¹⁰⁶.

Ce film est célèbre pour une performance incroyable de Robert Le Vigan dans le rôle de Jésus. Pour mieux sentir son rôle, l'acteur se fait maigrir, raser la tête et arracher les dents de devant. Pendant le tournage, Le Vigan devient obsédé par son rôle et des

¹⁰⁶ *Le Nouvelliste*, 21 mai 1938, p. 5.

témoins de l'équipe affirment qu'il souffrait autant que le Christ. Tout ceci est un peu ironique, en sachant que c'est bel et bien le même acteur qui sera exilé de France après la Seconde Guerre mondiale, pour avoir publiquement (à la radio) montré son antisémitisme et affiché sa collaboration avec l'occupant nazi. Mais revenons au texte publicitaire de *Golghota* rédigé par France-Film et distribué aux journaux de l'époque :

L'annonce des représentations au Cinéma de Paris du film *Golghota*, parfaite représentation de l'incommensurable du drame du Calvaire, a suscité, dans la ville, un vibrant sentiment d'intérêt. Nul doute que le théâtre sera pris d'assaut. Jamais dans l'histoire mondiale du film, la plus dramatique histoire de tous les siècles, la seule histoire immortelle, celle qui a bouleversé le genre humain, n'a été rendue avec une telle minutie de détails, un tel respect de l'orthodoxie et une telle majesté religieuse. Il ne s'agit pas d'une série d'images populaires, mais d'un drame complet, qui, en vagues émouvantes, hausse notre émotion jusqu'aux sommets inaccessibles de la crucifixion et de la résurrection du Fils de Dieu. Avant de tenter pareil film, les précautions les plus grandes furent prises. La partie scénario fut confiée à un savant catholique, le chanoine Raymond, autorité reconnue, qui a compilé les textes sacrés et agencé les grands tableaux de l'inoubliable histoire (...) La reconstitution est irréprochable, et ce film (...) marque un sommet unique dans l'histoire du film parlant. (...) *Golghota* est exempt d'erreurs, de fautes. Le caractère sacré du personnage principal semble avoir inspiré tout le monde. Chacun a travaillé avec ferveur à cette œuvre de foi et de piété. Elle élève l'âme et reconstitue l'événement le plus capital de l'univers ¹⁰⁷.

On y sent une certaine passion propre aux discours cléricaux des prêtres du temps.

Par ce texte, France-Film veut convaincre du devoir chrétien de tous de voir ce film et cherche aussi à attirer vers ses salles les catholiques qui n'ont pas l'habitude de fréquenter ces antres du péché. Notons cependant un pieux mensonge de la part de France-Film : le scénario a été écrit par le réalisateur Julien Duvivier, et non par un chanoine.

La rareté des films de ce genre est souvent compensée par des documentaires et des actualités sur la religion catholique. *Cloîtrées*, sur une communauté féminine, est présenté <<avec la permission du saint père ¹⁰⁸>> On retrouve aussi une bobine d'actualités sur le Congrès eucharistique de Québec de juin 1938, présentée quelques

¹⁰⁷ *id.*

¹⁰⁸ *Le Nouvelliste*, 9 avril 1938, p. 5.

semaines après la fin de l'événement, le 23 juillet. En première partie de *Golghota*, le 2 mars 1940, le grand public a droit à un film documentaire sur la vocation religieuse : *Pour la moisson* où <<l'enfance a besoin d'être dirigée au seuil de la vie ¹⁰⁹.>> Bien sûr, pour cette unique occasion de propagande, le Cinéma de Paris admet les enfants.

Chaque film à caractère catholique est accueilli avec emphase par le service publicitaire de France-Film. Quand un ecclésiastique de renom donne son approbation, l'occasion est trop belle pour ne pas en profiter. Ainsi, pour le film italien *Don Bosco* – produit par le clergé d'Italie – France-Film s'empresse de nous dire que : <<Son excellence le Cardinal Villeneuve n'a eu que des éloges à l'occasion de ce film de noble inspiration ¹¹⁰.>> Le film *Les mains vides* échappe au contrôle de France-Film et c'est probablement Rex-Film qui a importé cette œuvre de nul autre que l'abbé Vachet, l'ancien collaborateur de J.-A. DeSève chez Renaissance Film. Proposée par le Madelon, cette production est précédée d'un court métrage où le cardinal Paul-Émile Léger – filmé en couleurs, précise-t-on – présente lui-même le film. ¹¹¹ Pour ce programme unique, la salle de Cap-de-la-Madeleine a prévu des matinées spéciales pour les écoliers.

À l'occasion du congrès marial, le Cinéma de Paris présente le film italien *Les hommes ne regardent pas le ciel*, racontant la vie du pape Pie X. On annonce le film comme rien de moins que <<La plus grande nouvelle du monde catholique en 200 ans ¹¹²>> et qu'il s'agit d'une œuvre qui <<arrache un cri d'admiration ¹¹³.>> Sur la publicité, on voit une photographie du pape aux côtés de celle de l'acteur Henry Vidon,

¹⁰⁹ *Le Nouvelliste*, 2 mars 1940, p. 5.

¹¹⁰ *Le Nouvelliste*, 11 juillet 1936, p. 9.

¹¹¹ *Le Nouvelliste*, 5 décembre 1953, p. 8.

¹¹² *Le Nouvelliste*, 7 août 1954, p. 8.

¹¹³ *id.*

permettant au public de constater la ressemblance. On s'empresse aussi de souligner que plusieurs scènes ont été tournées au Vatican. Pour le film mexicain *Marie-Madeleine, pécheresse*, France-Film situe plus l'action vers la Passion du Christ que sur la femme qui tient le rôle vedette. Cette œuvre, qui est <<Le plus puissant film du cinéma mondial sur la sublime tragédie ¹¹⁴>>, nous permet de voir la résurrection de Lazare, la multiplication des pains, la guérison des aveugles et des muets, la flagellation et le couronnement d'épines, la montée au Calvaire, le crucifiement <<et cent autres scènes inoubliables ¹¹⁵>>. On ajoute deux petites photographies : le baiser de Judas et la Cène. Quant à Marie-Madeleine, plutôt jolie et semblant dans de bonnes dispositions près de Jésus, <<Ses péchés lui sont pardonnés parce qu'elle a beaucoup aimé ¹¹⁶>>.

Enfin, pour terminer cette ronde d'exemples, France-Film tombe encore dans son récit mélodramatique conservateur, si typique de sa publicité des années 1950, pour le film italien *La grande Renonciation*. Nous y retrouvons les principes religieux du renoncement et de la souffrance féminine :

Il y a vingt ans, j'ai perdu ma fille âgée de six mois. Mon père, exerçant une odieuse vengeance contre moi, l'avait donnée à des soldats ! Vainement, je l'ai cherchée. J'ai prié Dieu de me donner la force d'oublier, de pardonner à mon père et de protéger l'enfant. AUJOURD'HUI JE SUIS RELIGIEUSE. J'ai la paix de l'âme, mais me voici devant une effroyable situation. Dieu a voulu que l'enfant soit retrouvée. C'est maintenant une jeune fille. Malheureuse, abandonnée de tous, personne ne peut l'aider... SAUF MOI. Que dois-je faire? Lui dévoiler que je suis sa mère ? Courir vers elle, la presser sur mon cœur? Ou... M'INTERDIRE CETTE JOIE, ACCOMPLIR LA GRANDE RENONCIATION. J'AI CHOISI. Mamans, qui lisez ces lignes, qui êtes entourées de vos enfants, qui avez pleuré et prié avec eux, qui n'avez pas de secret pour eux, VOUS ÊTES MES JUGES. J'IMPLÔRE VOTRE PARDON ¹¹⁷.

Au cours des années 1950, France-Film diversifie ses sources d'approvisionnement avec l'arrivée de films autres que français. Des pays aussi dévots

¹¹⁴ *Le Nouvelliste*, 25 mars 1950, p. 5.

¹¹⁵ *id.*

¹¹⁶ *id.*

¹¹⁷ *Le Nouvelliste*, 23 janvier 1954, p. 9.

que le Mexique et l'Italie donnent l'occasion à J.-A. DeSève de proposer au public du Cinéma de Paris de nombreuses œuvres à caractère pieux ainsi que des mélodrames larmoyants. Mais c'est du côté du cinéma espagnol qu'il trouve les perles propres à répondre à l'idéologie très conservatrice qui est sa marque de commerce au cours des ces difficiles années.

Le régime totalitaire de Franco contrôlait le cinéma. Les maisons de productions espagnoles ne fonctionnaient que grâce au gouvernement. Celui-ci avait mis en place une censure extrêmement sévère, dirigée par un prêtre. Comme au Québec, cette censure coupait abondamment les films, changeait les titres. Les productions espagnoles des années 1950 étaient donc très conservatrices et catholiques, avec une nette idéologie anti-communiste. À la tête du Ministère de l'Information et du Tourisme, Franco avait nommé Gabriel Arias Salgado, responsable du cinéma, dont le but était de : <<sauver chaque année le plus grand nombre possible d'âmes espagnoles, en les mettant à l'abri du péché ¹¹⁸.>> En 1956, l'Espagne crée une compagnie (C.I.R.E.) dont le but est de diffuser le cinéma espagnol dans le monde. C'est à cette source que France-Film achète certaines de ces productions, surtout des comédies folkloriques, des mélodrames et des films à caractère religieux. Le film religieux espagnol le plus célèbre de cette époque est *Marcello, pain et vin*, présenté au Cinéma de Paris en 1957.

Mais c'est avec deux mélodrames très conservateurs et imprégnés de l'esprit catholique que France-Film obtient le plus de succès avec un film de langue espagnole. Il s'agit du doublé *Le droit de naître / Ceux qui ne devraient pas naître*. Ces films, plutôt obscurs, ne figurent pas dans les encyclopédies de cinéma et leur recherche sur des sites

¹¹⁸ Emmanuel Larraz. *Le cinéma espagnol, des origines à nos jours*.

que le Mexique et l'Italie donnent l'occasion à J.-A. DeSève de proposer au public du Cinéma de Paris de nombreuses œuvres à caractère pieux ainsi que des mélodrames larmoyants. Mais c'est du côté du cinéma espagnol qu'il trouve les perles propres à répondre à l'idéologie très conservatrice qui est sa marque de commerce au cours des ces difficiles années.

Le régime totalitaire de Franco contrôlait le cinéma. Les maisons de productions espagnoles ne fonctionnaient que grâce au gouvernement. Celui-ci avait mis en place une censure extrêmement sévère, dirigée par un prêtre. Comme au Québec, cette censure coupait abondamment les films, changeait les titres. Les productions espagnoles des années 1950 étaient donc très conservatrices et catholiques, avec une nette idéologie anti-communiste. À la tête du Ministère de l'Information et du Tourisme, Franco avait nommé Gabriel Arias Salgado, responsable du cinéma, dont le but était de : <<sauver chaque année le plus grand nombre possible d'âmes espagnoles, en les mettant à l'abri du péché ¹¹⁸.>> En 1956, l'Espagne crée une compagnie (C.I.R.E.) dont le but est de diffuser le cinéma espagnol dans le monde. C'est à cette source que France-Film achète certaines de ces productions, surtout des comédies folkloriques, des mélodrames et des films à caractère religieux. Le film religieux espagnol le plus célèbre de cette époque est *Marcello. pain et vin*, présenté au Cinéma de Paris en 1957.

Mais c'est avec deux mélodrames très conservateurs et imprégnés de l'esprit catholique que France-Film obtient le plus de succès avec un film de langue espagnole. Il s'agit du doublé *Le droit de naître / Ceux qui ne devraient pas naître*. Ces films, plutôt obscurs, ne figurent pas dans les encyclopédies de cinéma et leur recherche sur des sites

¹¹⁸ Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol, des origines à nos jours*.

internet américains, espagnols et mexicains a été ardue. Le premier, *Le droit de naître*, (*El derecho de nacer*, 1951) a été réalisé par un espagnol (Gomez Urquiza) et met en vedette Jorgue Mistral, l'acteur espagnol le plus en vue de l'époque, accompagné par l'actrice mexicaine Gloria Marin. Il est inspiré d'un radiroman mélodramatique cubain des années 1930. Le second, *Ceux qui ne devraient pas naître* (*Los que no deben nacer*, 1953) a été mis en scène par un Mexicain (Augustin P. Delgado) et sa distribution est de nouveau commune aux deux pays. Les films ont des génériques complètement différents. Malgré cette collaboration entre les deux pays, les films sont avant tout des productions mexicaines, comme me l'a confirmé Maximiliano Maza, de l'Université de Mexico.

Le droit de naître aborde le sujet délicat du drame d'une fille mère qui songe à l'avortement. Le texte publicitaire de France-Film nous plonge au cœur d'un mélodrame où pointe un évident esprit catholique conservateur, alors que la fille a le rôle de la victime appelée à souffrir, parce qu'elle a péché contre le sacrement de mariage :

Le cas ici traité est celui d'une jeune fille séduite par son fiancé qui l'a abandonnée, n'ayant pas le courage de prendre ses responsabilités. (...) La jeune mère, désespérée, ne voit que deux solutions : braver le courroux de ses parents, faire face au déshonneur, ou bien tout tenter pour que l'enfant ne naisse pas. Devant cette dernière solution qui constitue un des crimes les plus graves, qui est le plus responsable ? Le séducteur, la mère, la société ou les parents qui placent l'honneur au-dessus de tous les droits ? (...) C'est le drame dans toute son ampleur avec tout ce qu'il implique de tortures morales et d'abomination pour celle qui portera toujours l'infâme stigmate de la fille-mère¹¹⁹.

À sa première présentation, en janvier 1955, *Le droit de naître* tient l'affiche pendant quatre semaines consécutives, ce qui constitue un record pour le Cinéma de Paris, pour la période 1932-62.

Première fois à Trois-Rivières, plus de 25 000 personnes sont venues voir ce film exceptionnel pendant les 3 premières semaines et un grand nombre vient encore le voir. Les appels téléphoniques nous viennent de partout, on réclame le film une quatrième semaine¹²⁰.

¹¹⁹ *Le Nouvelliste*, 15 janvier 1955, p. 8.

¹²⁰ *Le Nouvelliste*, 5 février 1955, p. 8.

Le chiffre de vingt-cinq mille spectateurs avancé par cette remarque est plausible, à condition que la salle soit pleine à chaque occasion pendant les trois premières semaines. Qu'il soit probablement un peu exagéré pour les fins de cette publicité n'empêche pas que le Cinéma de Paris n'aurait pas fait une telle réclame si le film n'avait eu aucun succès. Cette œuvre revient pendant deux semaines, en mars 1956, en première partie d'un programme double dont le film complément est *Ceux qui ne devraient pas naître*. Malgré les similitudes entre les deux titres, ce film est totalement différent du premier. Selon la publicité de France-Film, nous voyons ici la fille mère au cœur de souffrances qui tortureront le pauvre enfant pour le reste de sa vie. De nouveau, l'esprit catholique conservateur plane sur le texte publicitaire de France-Film :

Pourquoi faut-il que des enfants portent toute leur vie le stigmate de la faute de leurs parents ! Dans leur cœur, leur esprit, leurs membres, l'hérédité creusent des sillons révélateurs, laisse des marques. C'est la honte et la douleur : c'est la misère physique et la désolation de l'âme ¹²¹.

Les deux films seront encore programmés en septembre 1959, dans le cadre d'un programme triple, complété par une version italienne du célèbre mélodrame du dix-neuvième siècle *Les Deux orphelines*, un film déjà vieux de douze ans.

Les films sur la religion, nous l'avons vu, ne sont pas des œuvres de qualité. Ceci importe peu, car leur présence à l'affiche du Cinéma de Paris répondait à un besoin de la population catholique. L'emphase que met France-Film sur la publicité de ces produits est un indice de l'importance qu'ils avaient pour le public d'ici. Les ingrédients publicitaires de France-Film répondaient tout à fait à l'esprit de l'Église catholique de l'époque.

¹²¹ *Le Nouvelliste*, 7 avril 1956, p. 10.

CONCLUSION

Cette recherche a permis d'établir des liens entre la programmation de la salle du Cinéma de Paris de Trois-Rivières, par l'intermédiaire de son propriétaire et distributeur France-Film de Montréal, et quatre aspects de la société québécoise.

Le présent travail s'inscrit dans un renouveau des études sur le cinéma, tel qu'élaboré par différents chercheurs des vingt dernières années, particulièrement les Américains Douglas Gomery et Robert C. Allen. Cette approche rompt avec les analyses unidimensionnelles esthétiques, qui ont longtemps été la seule raison d'être des recherches sur le cinéma. La nouvelle approche présente le Septième Art comme une des manifestations de la société desservie par le film et ses salles. Ainsi, le matériel de recherche, surtout journalistique, est-il considéré comme une manifestation sociale et historique des différentes époques étudiées.

Le cinéma et ses lieux de diffusion sont un des aboutissements des divertissements de masse qui ont émergé au dix-neuvième siècle industriel et urbain, tels le music-hall britannique, le café-concert français et le vaudeville américain. Les premiers endroits où sont offerts les films au public étaient empruntés aux divertissements précédents, avant que le cinéma ne trouve niche dans ses propres lieux de diffusion, après l'apparition des nickelodéons américains en 1905. Le public accompagne l'évolution même des salles et des lieux, ainsi que le spectacle cinématographique, qui emprunte beaucoup aux autres formes de divertissements avant de se concentrer exclusivement aux films.

Les salles et autres lieux de diffusion du Trois-Rivières métropolitain suivent exactement le même schéma d'évolution : des projectionnistes ambulants et leurs spectacles occasionnels, nous passons aux premières petites salles des années 1910, calquées sur les nickelodéons américains. Puis l'ère des palaces des années 1920 fait place à celle de salles fonctionnelles. Dans le Trois-Rivières métropolitain, le spectacle cinématographique suit le même rythme que celui du Québec, lequel est semblable au modèle occidental, avec quelques variantes, quelques <<couleurs locales>>, comme la prédominance de spectacles divers se déroulant toujours dans les salles de cinéma, alors que ceci a cessé peu à peu d'exister aux États-Unis au cours des années 1930.

Dans la première moitié du vingtième siècle, l'industrie du cinéma au Québec se concentre avant tout sur la distribution, au détriment de la production. La société montréalaise France-Film est la première à s'occuper de la langue des pellicules cinématographiques : son but consiste à présenter des films français à la population francophone du Québec, alors que son concurrent Famous Players ne se soucie guère de la langue. Par cet aspect inédit, très à l'écoute du public d'ici, France-Film adhère ainsi à une idéologie nationaliste de survivance par la langue. La compagnie fait aussi preuve de beaucoup de dynamisme dans la création d'un réseau de salles, dans la distribution de ses films et dans sa publicité. Le Cinéma de Paris de Trois-Rivières fait partie de son réseau. Quatre époques représentent l'évolution de cette salle, selon les succès, les problèmes et les réalités concurrentielles affrontées par France-Film.

Par son discours publicitaire, par son attitude, France-Film répond à certaines idéologies conservatrices de la société québécoise de la période 1932-1962. Ce conservatisme, illustré par la censure, répond à une certaine perception élitiste de la

culture. France-Film participe aussi à l'essor de l'identité québécoise par les premiers films de fiction réalisés ici, tout comme elle adhère au discours conservateur de l'Église catholique du Québec. Ces quatre aspects deviennent donc un des reflets de la société québécoise de l'époque étudiée.

Il y a certes d'autres aspects de la publicité de France-Film à observer, lesquels seraient aussi des reflets de la société québécoise. Par exemple, l'image de victime et de soumission que donne la compagnie aux femmes au cours des années 1950, paraît contraire à l'image de séductrice véhiculée par les films hollywoodiens de la même époque. L'analyse de la façon de présenter les mélodrames privilégiés par France-Film nous permettrait aussi de saisir une partie de la mentalité de la population québécoise. Cette recherche se veut donc une ouverture à d'autres explorations entre le monde du cinéma mis en relation avec la société.

BIBLIOGRAPHIE

I- LIVRES

AJAME, René, *Le procès des juges : les critiques de cinéma*, Paris, Flammarion, 1967, 268 p.

ALLEN, Robert et Douglas GOMERY, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Trad. : Jacques LÉVY, 1985, Paris, F.Nathan, 1993, 319 p.

AUDET, Mario et Réjean HOULD, *Les grands incendies aux Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Cahiers historiques No.5, 1983, 113 p.

AUSTIN, Bruce A., *Immediate seatings : a look at movie audiences*, Belmont California, Wadsworth, 1989, 194 p.

BAILEY, Peter, *Leisure and class in Victorian England : Rational recreation and the contest for control 1830-1885*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978, 280 p.

BÉLANGER, Léon H., *Les Ouimetoscopes*, Montréal-Nord, VLB Éditeur, 1978, 248 p.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Le cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du cinéma Éditions Albatros, 1980, 195 p.

BLACK, Gregory D., *Hollywood censored : morality codes, catholics and the movies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 352 p.

BONVILLE, Jean de, *La presse québécoise de 1884 à 1914 : Genèse d'un média de masse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 416 p.

BORDAT, Francis et Michel ETCHEVERRY (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma : le Spectacle cinématographique aux États-Unis 1896-1995*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 1995, 214 p.

BOUCHARD, Gérard et Serge COURVILLE, *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, 442 p.

BOUCHARD, Gérard et Yvan LAMONDE, *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et Xxe siècles*, Montréal, Fides, 418 p.

- BOULANGER, Pierre, *Le cinéma colonial : de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, Paris, Seghers, 1975, 291 p.
- BOURGOIN, Stéphane et Pascal MARIGEAU, *Série B*, Paris, Édilig, 1983, 207 p.
- BOWSER, Eileen, *The transformation of cinema : 1907-1915*, New York, C.Scribner, 1990, 337 p.
- BROWNLOW, Kevin, *Les pionniers du cinéma*, Trad. : Bernard EISENSCHITZ, 1979, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1995, 272 p.
- BUACHE, Freddy, *Le cinéma italien 1945-1990*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, 464 p.
- CARADEC, François et Alain WEILL, *Le café-concert*, Paris, Hachette, 1980, 189 p.
- CASETTI, Francesco, *D'un regard à l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 205 p.
- CHARLAND, Jean-Pierre et Mario Desautels, *Système technique et bonheur domestique : Rémunération, consommation et pauvreté au Québec 1920-1960*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, 273 p.
- CHEVRIER, H.-Paul, *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, 1995, 172 p.
- CHIRAT, Raymond, *Le cinéma français des années 30*, Rennes, Cinq Continents, 1983, 128 p.
- CHIRAT, Raymond, *Le cinéma français des années de guerre*, Rennes, Cinq Continents, 1983, 128 p.
- COINTET, Michel, *Histoire culturelle de la France 1918-1958*, Paris, Sedes, 1988, 291 p.
- COMES, Philippe de et Michel MARMIN (dir.), *Le cinéma français 1930-1960*, Paris, Éditions Atlas, 1984, 177 p.
- COSANDEY, Roland, André GAUDREAU et Tom GUNNING (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 383 p.
- DAVRAY-PIEKOLEK, Renée (dir.), *Paris grand-écran : splendeurs des salles obscures 1895-1945*, Paris, Paris-Musées, 1994, 127 p.
- DEAN, Malcom, *Censored ! Only in Canada : the history of film censorship, the scandal off the screen*, Toronto, Virgo Press, 1981, 276 p.

- DELISLE, Esther, *Le traître et le Juif: Lionel Groulx, Le Devoir et le délire d'extrême droite dans la province de Québec 1929-1939*, Outremont, L'Étincelle Éditeur, 1992, 284 p.
- DESBIENS, Jean-Paul, *Les insolences d'un frère Untel*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1960, 158 p.
- DESCÔTES, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 362 p.
- DION, Gérard, *L'œuvre des terrains de jeux à Québec*, Québec, Les Éditions du Cap Diamant, 1943, 122 p.
- DOUZOU, Sylvie et Kevin WILSON, *Une histoire des médias de communication*, Sainte-Foy, Télé-Université, 1994, 308 p.
- DUIGOU, Serge et Germain LACASSE, *Marie de Kerstrat : l'aristocrate du cinématographe*, Quimper, Ressac, 1987, 143 p.
- DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.), *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, 349 p.
- DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.), *Idéologies au Canada français 1940-1976*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, 390 p.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1996, 363 p.
- DURAND, Jacques, *Le cinéma et son public*, Paris, Sirey, 1958, 234 p.
- EWEN, Stuart, *Conscience sous influence : publicité et genèse de la société de consommation*, Trad. : Gérard LAGNEAU, 1977, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1983, 240 p.
- FESCHOTTE, Jacques, *Histoire du music-hall*, Paris, Presses de l'Université de France, 1965, 126 p.
- FORD, Charles, *Le cinéma au service de la foi*, Paris, Librairie Plon, 1953, 254 p.
- FORD, Charles, *Histoire populaire du cinéma*, Paris, Éditions Mame, 1955, 363 p.
- FORD, Charles, *Histoire du cinéma français contemporain 1945-1977*, Paris, Éditions France-Empire, 1977, 250 p.
- GABOURY, Jean-Pierre, *Le nationalisme de Lionel Groulx : aspects idéologiques*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1970, 226 p.
- GAGNON, Alain G., et Michel SARA-BOURNET (dir.), *Duplessis : entre la Grande*

- noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec Amérique, 1997, 396 p.
- GAMELIN, Alain, René HARDY, Jean ROY, Normand SÉGUIN et Guy TOUPIN, *Trois-Rivières illustrée*, Trois-Rivières, La Corporation des fêtes du trois cent cinquantième anniversaire de Trois-Rivières, 1984, 228 p.
- GARÇON, François, *De Blum à Pétain : cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, 235 p.
- GARIGUE, Philippe, *L'option politique du Canada français : une interprétation de la survivance nationale*, Montréal, Éditions du Lévrier, 1963, 174 p.
- GARDNER, Gerald, *The censorship papers : movie censorship letters from the Hays Office 1935 to 1968*, New York, . Dodd Mead & Company, 1987, 226 p.
- GAUDREAU, André, Germain LACASSE et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, *Au pays des ennemis du cinéma*, Montréal, Nuit Blanche, 1996, 215 p.
- GINTER, Michel, *Vie et mort d'une salle de cinéma de quartier*, Bruxelles, Ministère de la Culture française, direction général de la jeunesse et des loisirs, 1976, 186 p.
- GIROUX, Michel, Constance HAVARD et Rock LaPALME, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, 179 p.
- GISH, Lillian et Ann PINCHOT, *Le cinéma, Mr. Griffith et moi*, Trad. : Françoise DAVREU, 1969, Robert Laffont, 1987, 358 p.
- GOMERY, Douglas, *Hollywood : l'âge d'or des studios*, Trad. : Charles Tatum Jr, 1986, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1987, 190 p.
- GRAY, Richard, *Cinemas in Britain : one hundred years of cinema architecture*, London, Lund Humphries Publishers, 1996, 144 p.
- GROULX, Lionel, *L'amitié française d'Amérique*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922, 30 p.
- GROULX, Lionel, *Orientations*, Montréal, Éditions du Zodiaque, 1935, 310 p.
- GROUPE DE RECHERCHE SUR L'HISTOIRE DES FEMMES DE TROIS-RIVIÈRES, *Trifluviennes 1850-1950*, Trois-Rivières, Société de Conservation et d'Animation du Patrimoine de Trois-Rivières inc., 1983, 123 p.
- HALL, Ben M., *The golden age of the movie palace : the best remaining seats*, New York, Clarkson N. Potter Inc., 1961, 260 p.
- HAMELIN, Jean et Nicole GAGNON, *Histoire du catholicisme québécois : le Xxe siècle, Tome I, 1898-1940*, Montréal, Boréal, 1984, 504 p.
- HARDY, René, *Forêt et société en Mauricie*, Montréal, Boréal Express, 1984, 222 p.

- HÉBERT, Chantal, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, Ville Lasalle, Hurtubise HMH, 1981, 302 p.
- HÉBERT, Chantal, *Le burlesque québécois et américain*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 334 p.
- HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Trad. : Françoise et Jean-Claude GARCIA et Jean-Claude PASSERON, 1957, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 420 p.
- HUGUES, Everett C., *Rencontre de deux mondes : la crise de l'industrialisation du Canada français*, Trad. : Jean-Claude FALARDEAU, 1945, Montréal, Boréal Express, 1972, 384 p.
- JARVIE, Ian, *Movies and society*, New York, Basic Books inc. 1970, 393 p.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Quinze ans d'années trente : le cinéma des Français 1929-1944*, Paris, Stock Cinéma, 1983, 384 p.
- JEANNE, René et Charles FORD, *Le cinéma et la presse 1895-1960*, Paris, Armand Collin, 1961, 296 p.
- JOWETT, Garth et James M. LINTON, *Movies as mass communication*, Newsbury Park, Sage Publications, 1989, 159 p.
- KONINCK, Marie-Charlotte de (dir.), *Jamais plus comme avant ! Le Québec de 1945 à 1960*, Montréal, Fides et Musée de la Civilisation, 1995, 183 p.
- LACASSE, Germain, *Histoire de scopes : le cinéma muet au Québec*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988, 104 p.
- LACLOCHE, Francis, *Architectures de cinémas*, Paris, Éditions du Moniteur, 1981, 238 p.
- LAGNY, Michèle, Marie-Claire ROPAS, Pierre SORLIN et Geneviève NESTERENKO, *Génériques des années 30*, Paris, Presses de l'Université de Vincennes, 1986, 221 p.
- LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 1992, 298 p.
- LAMONDE, Yvan et Raymond MONTPETIT, *Le parc Sohmer de Montréal, 1889-1919 : un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 231 p.
- LAMONDE, Yvan, *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, Montréal, Nuit Blanche, 1996, 121 p.

- LANKEN, Dane, *Montreal movie palaces : great theatres of the golden era : 1884-1938*, Waterloo, Penumbra Press, 1993, 190 p.
- LANTHIER, Pierre et Guildo ROUSSEAU (dir.), *La culture inventée : les stratégies culturelles aux 19^e et 20^e siècles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, 369 p.
- LARRAZ, Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, 341 p.
- LARRUE, Jean-Marc, *Le monument inattendu : le Monument-National 1893-1993*, Montréal, Hurtubise HMH, 1993, 322 p.
- LAZAR, Judith, *Sociologie de la communication de masse*, Paris, Armand Collin, 1991, 240 p.
- LEFF, Leonard J. et Jarold L. SIMMONS, *The dame in the kimono : Hollywood censorship and the Production Code from 1920's to the 1960's*, New York, Grobe Weidenfeld, 1990, 350 p.
- LEPROHON, Pierre, *Cinquante ans de cinéma français (1895-1945)*, Paris, Éditions du Cerf, 1954, 190 p.
- LEPROHON, Pierre, *Le cinéma italien*, Paris, Seghers, 1966, 336 p.
- LEVASSEUR, Roger, *Loisir et culture au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1982, 187 p.
- LEVER, Yves, *L'analyse filmique*, Montréal, Boréal Express, 1992, 166 p.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1995, 635 p.
- LEVIN, Martin, *Hollywood and the great fan magazines*, New York, Arbor House, 1970, 224 p.
- LINDSAY, John C., *Turn out the stars before leaving*, Erin, Boston Mills Press, 1983, 173 p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain : de la confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal Express, 1994, 758 p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain : le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal Express, 1994, 834 p.
- LUDMANN, René, *Cinéma, foi et morale*, Paris, Éditions du Cerf, 1956, 144 p.

- MARCHAND, Mario, *Trois-Rivières : l'histoire par le bâti*, Trois-Rivières, Société de Conservation et d'Animation du Patrimoine de Trois-Rivières inc., 1989, 63 p.
- MARCHAND, Suzanne, *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques controversées au Québec 1920-1939*, Montréal, Hurtubise HMH, 1997, 162 p.
- MARTIN, Marcel, *Le cinéma français depuis la guerre*, Paris, Édilig, 127 p.
- MARTINEAU, Jocelyne, *Cinéma et patrimoine à l'affiche*, Montréal, Ville de Montréal, 1988, 50 p.
- MATHIEU, Jacques et Jacques LACOURSIÈRE, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, 383 p.
- MAY, Lary, *Screening out the past : the birth of mass culture and the motion picture industry*, New York, Oxford University Press, 1980, 204 p.
- MONTPETIT, Édouard, *Reflets d'Amérique*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940, 253 p.
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions Gonthier, 1958, 186 p.
- MORIN, Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962, 288 p.
- MORRIS, Peter, *Embattled shadows : a history of Canadian cinema : 1896-1939*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978, 350 p.
- MUSSER, Charles, *The emergence of cinema : the American screen to 1907*, New York, C. Scribner, 1990, 613 p.
- NAYLOR, David, *Great american movies theatres*, Washington, Preservation Press, 1981, 272 p.
- NOUTY, Hassan El, *Théâtre et pré-cinéma : essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, 295 p.
- PASSEK, Jean-Loup (dir.), *D'un cinéma à l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1988, 127 p.
- PÉTRIE, Juliette, *Quand on voit tout ça !*, Montréal, Presses de la Cité, 1977, 223 p.
- PORTES, Jacques, *De la scène à l'écran : naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997, 349 p.
- POULIN, Gonzalve, *Notre-Dame-des-Sept-Allégresse 1911-1961*, Trois-Rivières, Fabrique Notre-Dame-des-Sept-Allégresses, 1961, 93 p.

- PRÉDAL, René, *La société française à travers le cinéma (1914-1945)*, Paris, Librairie Armand Collin, 1972, 347 p.
- PRÉVOST, Philippe, *La France et le Canada : d'une après-guerre à l'autre (1918-1944)*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1994, 492 p.
- PRIEUR, Jérôme, *Le spectateur nocturne : les écrivains au cinéma : une anthologie*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1993, 270 p.
- PRONOVOST, Gilles (dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1982, 194 p.
- PRONOVOST, Gilles, *Temps, culture et société*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1983, 333 p.
- PRONOVOST, Gilles et Pierre GIRARD, *Temps industriel et temps libre à Trois-Rivières 1880-1908*, Trois-Rivières, Département des Sciences du Loisir de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1986, 186 p.
- RICHARD, Michel, *Besoins et désir en société de consommation*, Lyon, Synthèse, 1980, 214 p.
- RICHARDS, Jeffrey, *The age of the dream palace : cinema and society in Britain 1930-1939*, London & New York, Routledge, 1984, 374 p.
- ROSSÉNO, Christian-Marc, *La prochaine séance : les Français et leurs cinés*, Paris, Gallimard, 1996, 128 p.
- ROY, Fernande, *Histoire des idéologies au Québec aux XIXe et Xxe siècles*, Montréal, Boréal, 1993, 127 p.
- RUSSELL, Hilary, *All that glitters : a memorial to Ottawa's Capitol Theatre and it's predecessors*, Ottawa, Canadian Historic Sites, 1975, 156 p.
- SADOUL, Georges, *Le cinéma français : 1890-1962*, Paris, Flammarion, 1962, 289 p.
- SAINT-JACQUES, Denis et Roger de la GARDE (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation : le marché francophone*, Montréal, Nuit Blanche, 1992, 251 p.
- SAUVÉ, Mathieu-Robert, *Léo-Ernest Ouimet, l'homme aux grandes vues*, Montréal, XYZ, 1996, 211 p.
- SAVARY, Claude (dir.), *Les rapports culturels entre le Québec et les Etats-Unis*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture. 1984, 353 p.
- SICLIER, Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1981, 460 p.

- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, 319 p.
- TESSIER, Albert, *Trois-Rivières : quatre siècles d'histoire*, Trois-Rivières, Le Bien Public, 1935, 199 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 127 p.
- TOULET, Emmanuelle, *Cinématographie, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1988, 176 p.
- TREMBLAY, Adélard et Gérald FORTIN, *Les comportements économiques de la famille salariée du Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, 405 p.
- TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane, *Un cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Québec-Amérique, 1981, 355 p.
- TRÉPANIÉ, Guy et Richard COSSETTE, *Trois-Rivières et ses quartiers 1831-1931*, Trois-Rivières, Société de Conservation et d'Animation du Patrimoine de Trois-Rivières inc., 1984, 57 p.
- VALENTINE, Maggie, *The shows starts on the sidewalk : an architectural history of the movie theatre starring S. Charles Lee*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, 231 p.
- VÉRONNEAU, Pierre, *Cinéma de l'époque duplessiste*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979, 164 p.
- VÉRONNEAU, Pierre, *Le succès est au film parlant français*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979, 164 p.
- VIRENQUE, Antoine, *L'industrie cinématographique française*, Paris, Presses de l'Université de France, 1990, 127 p.
- WITTA-MONTROBERT, Jeanne, *La lanterne magique : mémoire d'une script*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, 234 p.

II – PÉRIODIQUES

- BRÛLÉ, Michel, <<Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise>>, Sociologie et Société, Vol.8, No.1, (Avril 1976) pp. 25-41
- FIRESTONE. O.J., <<Problèmes particuliers au Québec en matière de distribution cinématographique>>, Sociologie et Société, Vol.8, No.1, (Avril 1976), pp. 43-69
- FORTIER, André, <<Les films français et la censure de 1930 à 1955>>, Cultures du Canada français, Vol.8 (Automne 1991), pp 44-60
- HARDY, René, <<Catholicisme et culture dans le Québec du Xxe siècle>>, Présentation à la société royale du Canada, Vol. 49, 1996, pp. 203-225
- JANIN, Alban, <<Notre américanisation par le cinéma>>, Revue dominicaine, [s.n.], (Février 1936), pp. 69-88
- LAMONDE, Yvan, <<Le cheval de trois>>, Possibles, Vol.9, No.4 (Été 1985), pp. 15-20
- LAVOIE, Elzéar, <<L'évolution de la radio au Canada français avant 1940>>, Recherches sociographiques, XII, No.1 (1971) pp. 17-49
- MARQUIS, Lise, <<Le cinéma à Rimouski (1939-1960)>>, Revue d'histoire du Bas Saint-Laurent, Vol. 5, No. 2 [s.d.], pp. 70-76
- PRONOVOST, Gilles et Pierre GIRARD, <<Temps industriel et temps libre à Trois-Rivières : une étude de cas>>, Revue d'histoire de l'Amérique française, Vol. 41, No. 2, (Automne 1987), pp. 205-232
- ROBERT, Daniel (dir.), <<Les parcs et lieux publics de Trois-Rivières XVII – Xx siècles>>, Bulletin annuel d'histoire de la Société de Conservation et d'Animation du Patrimoine trifluvien, No.6 (Mai 1996), 20 p.
- TESSIER, Albert, <<Pour une politique nationale : nos intérêts culturels>>, L'action nationale, 6^e année, Tome VIII, 1936, pp. 258-268

III – OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

Annuaire du Québec, Volumes 1916 à 1962

BERNIER, Gérald, Robert BOILY et Daniel SALÉE, *Le Québec en chiffres de 1850 à nos jours*, Montréal, Association canadienne française pour l'avancement des sciences, 1986, 309 p.

Encyclopaedia Universalis, Corpus 10, Paris, Encyclopaedia Universalis Éditeur, 1995, 1054 p.

Encyclopaedia Universalis, Corpus 22, Paris, Encyclopaedia Universalis Éditeur, 1995, 1004 p.

FOURNIER-RENAUD, Madeleine et Pierre VÉRONNEAU, *Écrits sur le cinéma (bibliographie québécoise 1911-1981)*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1982, 180 p.

HARDY, René, Alain GAMELIN et Carmen ROUSSEAU, *La Mauricie et les Bois-Francs : chronologie 1850-1950*, Trois-Rivières, Publication du groupe de recherche sur la Mauricie, Université du Québec à Trois-Rivières, 1979, 151 p.

HARDY, René et Guy TRÉPANIER, *Bibliographie de la Mauricie*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1991, 294 p.

HOULD, Réjean, *Notes historiques sur la Mauricie*, Trois-Rivières, Service des archives de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1976, 198 p.

HOULD, Réjean, *Faits saillants en Mauricie (1960-1975)*, Service des archives de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1977, 276 p.

HOULD, Réjean, *Faits saillants en Mauricie (1920-1940)*, Service des archives de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1978, 680 p.

HOULD, Réjean., *Au fil des années : la Mauricie (1920-1975)*, Service des archives de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1980, 140 p.

HOULD, Réjean, *Faits saillants en Mauricie (1941-1959)*, Trois-Rivières, Service des archives de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1981, 465 p.

HOULD, Réjean, *Actualités mauriciennes (1976-1984)*, Trois-Rivières, Service des archives de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1985, 514 p.

LAMONDE, Yvan et Pierre-François HÉBERT, *Le cinéma au Québec : essai de statistique historique (1896 à nos jours)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1981, 478 p.

LANTHIER, Pierre et Alain GAMELIN, *L'industrialisation de la Mauricie : dossier statistique et chronologique 1870-1975*, Trois-Rivières, Publication du groupe de recherche sur la Mauricie, Université du Québec à Trois-Rivières, Cahier No. 6, 1981, 489 p.

Mandements, lettres pastorales et circulaires des évêques de Trois-Rivières 1950-1951, Trois-Rivières, Chancellerie de l'évêché, 1952, 562 p.

MORRIS, Peter, *Canadian feature films : 1913-1940*, Ottawa, Canadian Film Archives, 1970, 20 p.

PAGÉ, Pierre, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, 826 p.

PAGEAU, Pierre et Yves LEVER, *Cinéma canadien et québécois*, Montréal, Collège d'Ahuntsic, 1977, 134 p.

PRINCE, Jean, *Familles trifluviennes : notes généalogiques*, Sillery, Septentrion, 1989, 174 p.

PROVENCHER, Jean, *Chronologie du Québec*, Montréal, Boréal, 1991, 217 p.

Recensement du Canada, 1931, 1941, 1951, 1961

Trois-Rivières profil d'une métropole, Ottawa, Statistique Canada, 1984, 116 p.

IV – DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

BESSY, Maurice, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films 1951-1955*, Paris, Pygmalion & Gérard Watelet, 1989, 475 p.

BESSY, Maurice, Raymond CHIRAT et ANDRÉ BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films 1956-1960*, Paris, Pygmalion & Gérard Watelet, 1996, 428 p.

BOUSSINOI, Roger, *L'encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1980, 1332 p.

Chronique du cinéma, Boulogne-Billancourt, Éditions Chronique, 1992, 959 p.

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 603 p.

HIRSCHHORN, Clive, *Universal : la fabuleuse histoire de 2 641 films*, London, Octopus Books Limited, 1983, 400 p.

HORVILLEUR, Gilles (dir.), *Dictionnaire des personnages au cinéma*, Paris, Bordas, 1988, 556 p.

JEANNE, René et Charles FORD, *Dictionnaire du cinéma universel*, Paris, Robert Laffont, 1970, 712 p.

PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995, 2391 p.

TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1984, 1128 p.

TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma : les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1995, 943 p.

TULARD, Jean, *Guide des films A-K*, Paris, Robert Laffont, 1995, 1455 p.

TULARD, Jean, *Guide des films L-Z*, Paris, Robert Laffont, 1995, 1479 p.

TURNER, D.J., *Index des films canadiens de long métrage 1913-1985*, Ottawa, Archives publiques du Canada, 1987, 816 p.

V – THÈSES ET MÉMOIRES

Fortin, Lynda, <<Du loisir d'entreprise à l'association d'employés : le cas des usines de pâtes et papier de Trois-Rivières>>, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1990, 185 p.

LABBÉ, Ghislain, <<L'Église, le loisir et la censure au Québec, avant 1960>>, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1983, 145 p.

VI – SOURCES D'ARCHIVES

Archives de la ville de Cap-de-la-Madeleine

Archives de la ville de Trois-Rivières

Archives du Séminaire Saint-Joseph de Trois-Rivières

Fonds Anaïs Allard-Rousseau, Archives nationales du Québec à Trois-Rivières

Fonds France-Film, La Cinémathèque québécoise

Fonds de l'architecte Jules Caron, Archives nationales du Québec à Trois-Rivières

Fonds de la Régie du cinéma (Bureau de Censure des Vues animées de la Province de Québec, 1930-1962), Archives nationales du Québec à Montréal

VII – JOURNAUX ET REVUES

Almanach des adresses des Trois-Rivières, 1900 à 1921

La Presse, Divers numéros entre 1915 et 1940

La Revue moderne, 1930 à 1960

La Revue populaire, octobre 1928

Le Bien public, Divers numéros entre 1911 et 1939

Le Canada, Décembre 1934

Le Courrier, 1913 à 1917

Le Courrier du cinéma, 1935 à 1955

Le Devoir, 1926 et 1927

Le Nouvelliste, 1921 à 1990

Le Nouveau Trois-Rivières, 1908 à 1917

Le Trifluvien, 1896 à 1908

Le Trifluvien, 1917 à 1920

St-Maurice Valley Chronicle, 1919 et 1920

VIII – SITES INTERNET

100 Anos de Cine Mexicano (http://www.mty.itesm.mx/dcic/carretas/lcc/cine_mex/)

Internet movie database (<http://us.imdb.com/>)

Peliculas (<http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>)

ANNEXE I

Chronologie du spectacle cinématographique dans le Trois-Rivières métropolitain

1896

Du 17 au 26 novembre, des représentants du Cinématographe Lumière offrent vingt séances au public trifluvien, dans le local du restaurant désaffecté Le National, rue Notre-Dame, face au bureau de poste.

1897

Les 13 et 14 avril, le Théâtrographe anglais donne deux représentations dans la salle de l'hôtel de ville. Il s'agit de la compagnie du pionnier britannique Robert-William Paul. Elle sera plus tard connue sous le nom de Animatograph, sans doute pour se distancer du monde théâtral.

Le 15 octobre, la compagnie américaine Veriscope présente un combat de boxe filmé, à la salle de l'hôtel de ville. Le journal *Le Trifluvien* parle plutôt du Viroscope. Le film proposé est celui du combat Corbet vs Fitzsimmons, un des plus célèbres des premiers jours du cinéma. Il a donné lieu à des films truqués, alors que diverses compagnies filmaient un combat de boxe quelconque présenté comme le combat de championnat.

1898

De 16 au 19 mai : première visite de l'Historiographe de la comtesse Marie Tréourret de Kerstrat et de son fils le vicomte Henry de Grandsaignes d'Hauterives. Les représentations ont lieu à la salle de l'hôtel de ville.

Du 21 au 24 novembre, une troupe de vaudeville anonyme, sans doute d'origine américaine, incorpore des vues animées dans leur spectacle donné à la salle de l'hôtel de ville. En comptant les matinées, huit représentations ont lieu.

1899

Le 10 octobre, la compagnie américaine Zeoscope – présentée dans le journal *Le Trifluvien* comme Zooscope – offre des vues animées dans la salle de l'hôtel de ville. Ce nom désigne celui utilisé brièvement par la compagnie américaine Vitagraph. Le film vedette est le combat de boxe entre Fitzsimmons et Jeffries.

1900

Les 17 et 18 octobre, la compagnie Edison Waragraph présente des films de la guerre des Boers dans la salle de l'hôtel de ville. Plusieurs compagnies ont utilisé le nom de Waragraph et ses différentes combinaisons (War O Graph, Wargraph) à la même époque. Les films désignés ici sont ceux tournés en Afrique du Sud par William Kennedy Laurie Dickson.

Les 22 et 25 octobre, l'Historiographe présente son spectacle au couvent des Ursulines. Le journal *Le Trifluvien* précise qu'entre ces deux dates, la comtesse et le vicomte auraient offert leur spectacle dans des institutions scolaires de Trois-Rivières, sans spécifier le nom de ces écoles.

Le 21 décembre, à l'hôtel de ville, Eugène Godin, un électricien de Trois-Rivières, présente des vues animées avec un appareil Lumière.

1901

Les 1 et 2 février, retour de l'Historiographe à la salle de l'hôtel de ville.

Les 6 et 9 août, le professeur Blanchard présente des vues animées avec l'aide du Cinématographe Lumière. Le spectacle a lieu en plein air, au Jardin Laviolette. La seconde représentation devait avoir lieu le 7 août. Elle a probablement été remise au 9 à cause du mauvais temps.

Les 7 et 8 décembre, l'Historiographe offre de nouveau des vues animées à la salle de l'hôtel de ville.

1902

Les 13 et 14 août, une troupe américaine, la Pan-American Electric Company, présente des vues animées au Jardin Laviolette. Un ténor accompagne la projection. La provenance des films est autant américaine que française et britannique.

1903

Les 20 et 21 octobre, Ireland Brothers High Class Entertainment présente des vues animées à la salle de l'hôtel de ville. Une chanteuse accompagne les films, qui sont, de nouveau, d'origine très diverse. On y trouve certaines productions du français Georges Méliès.

1904

Les 9 et 10 novembre, l'Historiographe donne ce qui sera sa dernière représentation en sol trifluvien, toujours à la salle de l'hôtel de ville.

1905

Les 5 et 6 juin, le London Bioscope présente deux spectacles de vues animées à la salle de l'hôtel de ville. Cette compagnie était la filiale britannique de la compagnie new-yorkaise Bioscope.

Les 29 et 30 août, quatre spectacles du professeur Stark, un prestidigitateur et hypnotiseur, incorporent des vues animées. Les représentations ont lieu au Jardin Laviolette. Le professeur Stark, d'origine française, est accompagné d'un jongleur et d'une somnambule.

Du 12 au 14 octobre, un dresseur de chevaux, le professeur E.K. Crockers, présente, au Jardin Laviolette, quatre spectacles incorporant des vues animées.

1906

1906 est la seule année du vingtième siècle où il n'y aura aucune représentation cinématographique dans le Trois-Rivières métropolitain.

1907

Le 22 avril, à la salle de l'hôtel de ville, un médecin de Trois-Rivières, le docteur Normand, se sert de vues animées lors de sa conférence sur l'hygiène. L'article du *Trifluvien* n'indique pas s'il s'agit de films sur le sujet, ou si le conférencier s'est simplement servi des vues animées pour attirer le public.

Le 7 juin : première présence recensée de Hilaire Lacouture, projectionniste de Sorel, offrant des vues animées à la salle de l'hôtel de ville, chaque mercredi. À partir d'octobre, les séances ont lieu le lundi et, vers la fin de l'année, il fait aussi des projections le jeudi. Son service se nomme Lacouturoscope.

Le 20 août : première présence recensée du Laviolettoscope, propriété du Trifluvien Joseph Leprohon. Il partage la salle de l'hôtel de ville avec Hilaire Lacouture jusqu'en décembre.

Le 15 novembre, représentation cinématographique à la salle de l'hôtel de ville par la compagnie Dominioscope. Rien n'a été trouvé à propos de cette compagnie, sinon qu'un chanteur francophone les accompagnait.

Les 18 et 19 décembre, Hilaire Lacouture présente des films sonores à la salle de l'hôtel de ville.

1908

Le 21 juin, le Montréalais Léo-Ernest Ouimet tourne un film de mille pieds dans les décombres de Trois-Rivières, ravagée la veille par un immense incendie. Il s'agit, sans aucun doute, du premier film tourné en sol trifluvien. Le film n'existe plus, mais on peut en lire une description dans le journal *Le Canada*, du 27 juin 1908. Germain Lacasse offre une transcription de l'article dans son livre *Histoire*

des scopes : le cinéma muet au Québec, Montréal, La Cinémathèque québécoise, 1988, pp. 26-27

Le 7 octobre : Première présence du Laviglétoscope à la salle de l'hôtel de ville. Il donne deux représentations par semaine. Il est cependant probable que Joseph Leprohon ait donné des représentations avant cette date, tout comme le Lacoutroscope a sûrement offert des spectacles en 1908, bien qu'on n'en trouve aucune preuve dans les journaux de l'époque.

1909

1 juillet : Première présence recensée du Lacoutroscope à la salle de l'hôtel de ville. Le journal laisse deviner que d'autres représentations ont eu lieu avant cette date. Hilaire Lacouture offre son spectacle chaque lundi et vendredi, et parfois le jeudi, jusqu'à l'ouverture du Bijou.

25 juin : Hilaire Lacouture et J.Arthur Robert écrivent au Conseil de ville de Trois-Rivières pour signifier leur intention d'ouvrir une salle de vues animées. Ils se plaignent aussi des taxes élevées demandées par la municipalité.

28 juillet : Début de la construction de la future salle Bijou, de Lacouture et Robert.

Septembre : Présence du Laviglétoscope, chaque mercredi et jeudi. De nouveau, le service de Joseph Leprohon s'est sans doute manifesté précédemment en 1909. Par ailleurs, le 21 septembre, Leprohon fait une demande au Conseil de ville pour ouvrir une salle de billard. Il est donc possible qu'il ait abandonné les projections de cinéma, voyant que Lacouture occupait régulièrement la salle de l'hôtel de ville, alors que s'achevait la construction de la salle du Bijou.

28 octobre : Ouverture du Bijou, situé au 39 des Forges.

1910

19 décembre 1910 : Le Conseil de ville de Trois-Rivières interdit l'ouverture des salles de spectacles et de jeux le dimanche, incluant les salles de cinéma. La loi adoptée par le Conseil interdit aussi les spectacles de nuit.

1911

Octobre : Ouverture de la salle Casino, du 17 du Platon. Jules Désilets en est le responsable.

1912

16 juillet : Charles Moineau, copropriétaire de l'Hôtel Canada de la rue Champflour, est le nouveau responsable du Casino.

Date indéterminée : Louis-Georges Pellerin prend la relève de Charles Moineau comme responsable du Casino, et change le nom de la salle en Laviolette.

1913

Date indéterminée, mais sans aucun doute au début de l'année : Charles Moineau ressuscite le Casino et l'installe au 4 rue Hart, dans un local jadis occupé par un restaurant.

6 octobre : J.-Arthur Robert ouvre le Gaieté, au 23 des Forges.

1914

Date indéterminée, mais dans le premier tiers de 1914 : Louis-Georges Pellerin abandonne le Laviolette.

Date indéterminée, mais dans le premier tiers de 1914 : Charles Moineau abandonne le Casino de la rue Hart. Louis-Georges Pellerin le récupère et l'installe à nouveau dans le local du 17 du Platon. Le Casino revient ainsi à son lieu d'origine.

1915

Début de l'année : J.-Arthur Robert ferme le Bijou, pour se concentrer sur le Gaieté.

1916

20 janvier : Une indication du rôle d'évaluation municipal laisse deviner que le Casino a fermé ses portes. Il est difficile de savoir ce que 1916 a réservé comme sort à cette salle.

16 mars : Ouverture du Victoria, au 113 Bonaventure. Trois hommes d'affaires de Québec en sont les propriétaires et un Trifluvien, Réal Lajoie, est le gérant.

7 avril : Pour la première fois, on se sert d'une photographie pour faire la publicité d'un film dans un journal trifluvien. Le film *The Black List*, présenté au Victoria, voit l'actrice Blanche Sweet être la vedette sur cette publicité.

22 juin : Le Gaieté a l'exclusivité du légendaire long métrage *The birth of a nation*, réalisé par D.W.Griffith. Pour l'occasion, un orchestre symphonique de trente musiciens fait les frais de l'accompagnement et les prix sont majorés à 50 et 75 sous, avec des matinées à 35 sous.

1917

Été : L'annuaire d'adresses de Trois-Rivières indique que Deus Blais est le responsable du Casino.

1918

Date indéterminée, mais probablement au début de l'année : J.D.Grant est le responsable du Casino. On ~~semble~~ y présenter principalement du vaudeville.

3 mai : Un incendie détruit le Victoria, ainsi que dix-neuf locaux voisins.

23 août : Ouverture du Classic, dans le local du Casino.

18 octobre : À cause de l'épidémie de grippe espagnole, les endroits de réunions publiques doivent être fermés, incluant les salles de cinéma. L'interdit est valide jusqu'en décembre. Il est possible que la salle Classic ait fermé boutique à cause de cette loi.

1919

Date indéterminée, mais probablement au début de l'année : le local du 17 du Platon (ex Casino, ex Laviolette et ex Classic) réapparaît sous le nom de Cinéma Passe-Temps. C'est nul autre que Hilaire Lacouture qui en est responsable. En mai, la salle de cinéma ferme définitivement ses portes, alors que Lacouture la remplace par une salle d'amusement, toujours en place en 1920. Par la suite, le local accueillera l'hôtel Régat, puis le bar Saint-Paul.

13 octobre : Ouverture de l'Impérial, au 68 des Forges. Thomas Trow et Alfred Garneau sont les propriétaires.

1921

Octobre : On note la présence du National, rue Bellerive, première salle de Cap-de-la-Madeleine. Messieurs Caron et Toupin sont les propriétaires. Victor Abran, un notaire de Trois-Rivières, leur succédera à une date indéterminée.

1922

De mai à octobre, le Gaieté présente des films muets de France.

21 décembre : Un incendie détruit le National, de Cap-de-la-Madeleine.

1924

10 novembre : Norma Shearer, actrice vedette de Hollywood et native de Montréal, est en visite à l'Impérial, pour présenter son nouveau film.

1925

Août : On présente des films à l'aréna Laviolette, de la rue Sainte-Cécile.

14 septembre : Le Gaieté fait une démonstration de films sonores. Il s'agit probablement des films d'actualité de la compagnie Fox.

1926

Juin et Juillet : Le Parc Bellevue, un village forain installé sur le coteau Saint-Louis, présente des films.

1927

14 janvier 1927 : J.Arthur Robert publie, dans le journal *Le Nouvelliste*, une lettre d'un inspecteur des incendies, spécifiant que le Gaieté est un endroit très sécuritaire. Ceci est une réaction face à la tragédie de la salle montréalaise Laurier-Palace, alors que, le 9 janvier, soixante dix-huit enfants trouvaient la mort dans l'incendie de la salle.

27 mars : Le Conseil de ville de Trois-Rivières stipule que la salle de l'hôtel de ville ne sera plus louée pour des représentations de cinéma. Cette décision est certes une réaction face à la tragédie du Laurier-Palace, les autorités civiles et religieuses du temps s'étant servis de l'hécatombe de la salle de montréalaise pour se lancer en campagne contre le cinéma.

1928

7 avril : J.-Arthur Robert procède à l'ouverture du Capitol, du 72 des Forges.

1929

26 avril : L'Impérial présente *Submarine*, du réalisateur Frank Capra, le premier film parlant de l'histoire des salles de Trois-Rivières.

Mai : La salle de loisirs cléricaux Notre-Dame, de la rue Sainte-Julie, présente des films. Elle le fera de façon sporadique jusque dans les années 1950.

10 juin : Le Capitol met à l'affiche son premier film parlant : *The singin' fool*, mettant en vedette Al Jolson.

16 novembre : Après une courte fermeture pour des rénovations techniques, l'Impérial ouvre ses portes pour présenter à sa clientèle un équipement permanent pour films sonores.

13 décembre : Le Gaieté ferme ses portes pour trois jours, afin d'installer le matériel pour films sonores. Le premier film parlant du Gaieté est *Our modern maidens*, mettant en vedette Joan Crawford, et offert au public le 16 décembre.

29 décembre : Le Gaieté, le Capitol et l'Impérial font front commun et décident d'ignorer la loi municipale de 1910, interdisant la projection de films le dimanche. Les salles sont maintenant ouvertes sept jours par semaine.

1930

14 avril : Plainte officielle de tous les curés de Trois-Rivières, adressée au Conseil de ville, contre l'ouverture des salles le dimanche.

19 mai : Le Conseil de ville adopte une résolution visant à intenter un procès contre les responsables des salles, continuant à ouvrir le dimanche. Ce procès n'aura pas lieu.

17 juin : L'Impérial présente *Les Trois masques*, le premier film parlant de France.

8 novembre : Simon et Alexandre Barakett procèdent à l'ouverture du Palace, du 957 rue Saint-Maurice.

1931

Janvier : Le Gaieté devient le Rialto. Gérard Robert, fils de J.-Arthur Robert, est le gérant.

29 juillet : La jeune actrice montréalaise Pauline Garon, qui a fait une percée à Hollywood au temps du cinéma muet, est en visite au Capitol.

29 août : Alexandre Sylvio, vétéran des salles montréalaises, devient le responsable du Palace.

1932

23 février : Un incendie endommage le Palace. La réouverture se fera le 10 avril.

2 juillet : Le Palace devient le Cinéma de Paris, sous la direction de la Compagnie Cinématographique Canadienne (ou France-Film). J.-A. Lapolice est le gérant et le demeurera jusqu'aux années 1950. Lapolice avait tenu les mêmes fonctions pendant dix ans à la salle Auditorium, de Shawinigan.

16 novembre : La Compagnie Cinématographique Canadienne (France-Film) annonce qu'elle achète aux frères Barakett la salle du Cinéma de Paris, et qu'elle signe une entente d'une année avec l'Impérial pour présenter des films français.

1933

Mai à novembre : Le Cinéma de Paris est fermé pour des réparations

1935

17 janvier : L'Impérial présente *Becky Sharp*, de Rouben Mamoulian, premier film tourné en Technicolor. D'autres films en couleurs, réalisés selon d'autres procédés, avaient déjà été offerts dans les salles trifluviennes.

20 décembre : L'Impérial est endommagé par un incendie. La réouverture se fera en février 1936.

1938

21 mai : Le Cinéma de Paris propose *Golghota*, de Julien Duvivier, le film français qui sera présenté le plus souvent à Trois-Rivières, c'est-à-dire à sept occasions.

1939

11 janvier : La vedette de cinéma français Gaby Morlay fait partie de la distribution de la pièce de théâtre *Il était une fois*, présentée au Capitol.

17 décembre : Décès de J.-Arthur Robert.

1940

26 avril : Première trifluvienne de *Gone with the wind* (*Autant en emporte le vent*), le film qui sera présenté le plus souvent dans le Trois-Rivières métropolitain : à seize occasions.

15 juillet : Le Capitol, le Rialto, l'Impérial et le Cinéma de Paris font front commun et organisent des spectacles gratuits pour inciter la population à acheter des Bons de la Victoire, pour encourager l'effort de guerre. Le slogan publicitaire pour cette occasion est : <<Aidez à écraser Hitler.>>

20 novembre : L'acteur de cinéma français Victor Francen est à l'affiche de la pièce de théâtre *Le scandale*, présentée au Capitol.

1942

16 mai : L'actrice de cinéma français Simone Simon est à l'affiche de la pièce de théâtre *Les jours heureux*, présentée au Capitol.

1945

2 février : Le Rialto est lourdement endommagé par un incendie. La réouverture se fera le 30 juillet.

15 mai : Le Cinéma de Paris présente le film québécois *Le père Chopin*, qui restera à l'affiche trois semaines consécutives, un record.

1946

1946 : L'Impérial devient la première salle trifluvienne à présenter de façon régulière des films anglo-saxons doublés en français.

Janvier : Après avoir été privés de nouveautés pendant la durée de la guerre, le Cinéma de Paris recommence à présenter des nouvelles productions de France.

1947

15 février : Ouverture de la salle Madelon, du 106 boulevard Sainte-Madeleine, à Cap-de-la-Madeleine. Claude Charbonneau est le gérant.

31 mars : L'archevêché de Trois-Rivières se porte acquéreur du film religieux mexicain *Notre-Dame-de-la-Guadelupe* qu'il présente à la salle Notre-Dame.

1948

7 janvier : Ouverture officielle du Champlain, 21 Fusey à Cap-de-la-Madeleine. La salle avait cependant ouvert anonymement ses portes en décembre 1947. Fait à signaler, c'est une femme, Germaine Daoust, qui est responsable.

Octobre : Fernandel, comique du cinéma français, offre son spectacle au Capitool.

1949

Au cours de l'année 1949, on présente des films à la salle de loisirs Sainte-Madeleine, de Cap-de-la-Madeleine.

Août : France-Film projette d'ouvrir un nouveau Cinéma de Paris de 1 300 sièges, sur la rue des Forges, voisin de l'Impérial. Le projet n'aura pas de suite.

1950

Janvier : Le comique Bourvil, vedette du cinéma français, présente son spectacle au Capitool.

1951

1951 : Fondation, par Gérard A.Robert, Charles-Arthur Landry et Jean Pellerin, de Ciné-Relief, le premier ciné-club de Trois-Rivières. Cent soixante-quinze membres sont recrutés et les représentations ont lieu à la salle de loisirs Notre-Dame, de la rue Sainte-Julie. L'expérience n'est pas prolongée, le public ne semblant pas habitué à la formule d'un ciné-club.

1951 : Fondation de Ciné-Étude, par Marcel Panneton. Il s'agit d'un service de cinéma offert à domicile. La clientèle louait un ou plusieurs films, ainsi que le projecteur, afin de se distraire à la maison. En plus d'une sélection de films commerciaux américains et européens, l'Office National du Film du Canada participait à ce projet. En 1951, on comptait soixante quatorze foyers membres de ce service.

22 septembre : Le film franco-italien *La fille des marais* (Maria Goretti), devient le premier film présenté simultanément dans deux salles : le Cinéma de Paris et le Champlain.

1953

Juin : L'Impérial devient la première salle trifluvienne avec air climatisé.

14 novembre : Le Madelon, de Cap-de-la-Madeleine, est la première salle du Trois-Rivières métropolitain à se doter d'un écran géant.

1954

14 août : Présentation, au Capitol, du film *The robe* de Harry Kostner, tourné selon le procédé Cinémascope. Le Capitol a donc, à son tour, un écran géant.

1956

Juin : Le Rialto a un écran géant.

Août : Le Cinéma de Paris emboîte le pas et se munit d'un écran géant.

1957

1957 : Le Capitol devient la dernière salle à présenter des films anglo-saxons doublés en français.

1960

Automne : Création d'un ciné-club grand public, le Ciné-Club Georges Méliès, par des élèves du séminaire Saint-Joseph : André Bureau, Gérard Godin et André Marchand. Notons que les élèves du Séminaire Saint-Joseph avaient, vers la fin des années cinquante, une association semblable : le Ciné-Club Eisenstein. Le Ciné-Club Georges Méliès durera jusqu'en 1964, remplacé brièvement par le Ciné-Club du Centre d'Art.

1962

4 août : Le distributeur Art-Films émet un communiqué public dans le journal *Le Nouvelliste* pour se plaindre de l'interdiction du film *Jules et Jim*, de François Truffaut.

1963

23 mars : Un incendie détruit le Madelon, de Cap-de-la-Madeleine.

26 juin : Le Rialto devient le Baronnet.

1963 : Le Cinéma de Paris perd sa vocation première en commençant à présenter des films américains au public.

1965

13 février : Présentation d'une semaine de cinéma international à Trois-Rivières, au Baronnet. Il s'agit d'une initiative entre le distributeur Art-Films, le Baronnet et le Festival international du film de Montréal.

Septembre : Geneviève Grad, jeune actrice française aux côtés de Louis de Funes dans *Le gendarme de Saint-Tropez*, est en visite à Trois-Rivières. On peut la rencontrer au Baronnet et au centre commercial de Trois-Rivières-Ouest.

1966

27 juillet : La famille Robert cède le Capitol à United-Amusement Corporation, mettant ainsi fin à une association de plus de cinquante ans de cette famille avec les salles de cinéma trifluviennes. Paul Bourget devient le nouveau gérant du Capitol.

1967

Été : Création de Ciné-Soleil, un ciné-club organisé par les élèves du Séminaire Saint-Joseph, du Collège de Trois-Rivières et du Collège Marie-de-l'Incarnation.

1968

26 septembre : Première représentation du Ciné-Campus, organisé par les membres du Ciné-Soleil de 1967, auxquels se sont ajoutés les étudiants du Cégep de Trois-Rivières, de l'École normale Duplessis ainsi que ceux du Centre des Études universitaires.

1970

6 juin : Première, au Cinéma de Paris, du film québécois *Deux femmes en or*, qui restera à l'affiche pendant vingt et une semaines de suite.

1971

26 juin : Ouverture du Ciné-Parc de Trois-Rivières, en banlieue de Pointe-du-Lac.

14 octobre : Ouverture du complexe de deux salles Cinémas Les Rivières, dans le centre commercial du même nom, au 4125 boulevard des Forges.

1972

17 juin : Ouverture de la salle Fleur de Lys, au centre commercial de Trois-Rivières-Ouest, du 4520 boulevard Royal.

18 septembre : Incorporation de Ciné-Campus.

25 novembre : Le Baronnet devient le Midi-Minuit, salle spécialisée en films érotiques.

1973

Automne : Ciné-Campus est maintenant ouvert aux adultes.

1975

Août à novembre : Le Fleur de Lys devient le Pussy-Cat, salle spécialisée en films érotiques. En novembre, la salle reprend son nom et sa vocation initiale.

1976

23 juillet : Un article du journal *Le Nouvelliste* indique que les cinémas de Trois-Rivières ont perdu 100,000 \$ en six mois.

25 octobre : Le Midi-Minuit devient le Cinéma Lumière.

1978

Avril : Le Cinéma Lumière ferme ses portes.

1979

9 avril : Le conseil de ville de Trois-Rivières reçoit une subvention gouvernementale pour l'achat du Capitol. La transaction se fera le 5 juillet et le Capitol deviendra la salle de spectacle J. Antonio Thompson

18 juillet : Le cinéaste québécois Gilles Carle tourne une scène de son film *Fantastica* face à la salle de l'Impérial. Les extérieurs de cette œuvre sont réalisés dans la région de Grand-Mère, en juillet et août.

Août : Le Midi-Minuit réapparaît, dans ses anciens locaux

1980

Octobre : Fermeture du Champlain, de Cap-de-la-Madeleine.

1981

Juin : L'Impérial cesse ses activités.

1982

Février : Réouverture du Champlain, qui se veut maintenant spécialisé dans les films destinés aux enfants et aux adolescents.

10 mars : La salle de l'Impérial est détruite par un incendie.

Mai : Fermeture définitive du Champlain. Le lieu est brièvement transformé en restaurant, et, un peu plus tard, le vestibule sera comblé par un commerçant voisin, alors que la salle de cinéma deviendra une boîte de nuit.

1983

1 septembre : Fermeture du Club Saint-Louis, qui avait abrité le Casino, le Laviolette, le Classic et le Passe-Temps au cours des années 1910. L'édifice est par la suite démoli par la municipalité.

1984

Mai : Fermeture du Cinéma Les Rivières.

Juin : Le Midi-Minuit devient le Cinéma du Centre.

Août : Fermeture du Cinéma de Paris afin de le transformer en une salle à deux écrans. L'ouverture de ce nouveau concept se fera le 19 octobre 1984.

1985

Juillet : Fermeture du Cinéma du Centre. Le local restera désert pendant près d'une dizaine d'années, avant d'être transformé en *L'Avant-Scène*, une salle de spectacles. En 1995 et 1996, on y présente des films sous la raison sociale de *Ciné-Club des Forges*, où, moyennant une carte de membre, le public avait droit à des films récemment présentés ailleurs. En 1997, la salle devient *Le Maquisart*, une autre salle de spectacle.

1986

Octobre : France-Film vend son réseau de salles, dont le Cinéma de Paris, à Cinéplex-Odéon.

1989

Juillet : Ouverture d'un complexe de quatre salles au 4425 boulevard Royal, à Trois-Rivières-Ouest. Ce cinéma porte le nom de Impérial.

1990

11 mai : Un incendie détruit le Cinéma de Paris. Il n'y aura plus de salle commerciale dans le lieu même de Trois-Rivières jusqu'à la fin du vingtième siècle.

1991

Août : Le Fleur de Lys devient un complexe de deux salles.

Décembre : Le Fleur de Lys a maintenant cinq salles.

1995

Décembre : Le Fleur de Lys devient un complexe de neuf salles.

1996

15 novembre : Retour du cinéma à Cap-de-la-Madeleine avec l'ouverture d'un complexe de sept salles au centre commercial *Les Galeries du Cap*, du 300 rue Barkoff. Le nom de l'entreprise est Cinéma du Cap.

1997

Octobre : Fermeture de l'Impérial, de Trois-Rivières-Ouest, le propriétaire Ciné-Entreprise préférant se concentrer sur ses salles de Cap-de-la-Madeleine.

1998

9 juin : Une équipe américaine vient tourner quelques séquences du film *Isn't she great ?* dans la salle J.Antonio Thompson. Le film est réalisé par Andrew Bergman et met en vedette Bette Middler. Cent cinquante figurants trifluviens participent au tournage.

1999

10 au 11 août : De nouveau, une équipe hollywoodienne se sert de la salle J.Antonio Thompson pour le tournage d'un film, *2001 A Space Travesty*, mettant en vedette Leslie Nielsen. Des figurants trifluviens sont appelés à jouer le rôle de spectateurs dans la salle. L'équipe revient tourner des séquences les 3, 4 et 5 septembre.

ANNEXE II

La production française gravement menacée par la télévision au Canada

Ce texte de Joseph-Alexandre DeSève, alors président de France-Film, date probablement de la seconde moitié des années 1950, époque où les salles de cinéma étaient de plus en plus ignorées par le grand public. Les propos de DeSève sur la situation vécue au moment de l'entrevue, réalisée par Jacques Guillon, anticipent les propos analytiques que des sociologues et des historiens feront au cours des années 1970 et 1980 (par exemple, les propos des participants au collectif <<Jamais plus comme avant>> publié en 1995 sous la direction de Marie de Konnick). Ces propos démontrent surtout que DeSève avait une vision très claire de ce qu'il vivait à l'époque, tenant principalement la télévision comme responsable de la désaffection du public. Dans ses propos, ce sont aussi les éléments d'une société changeante qui sont livrés avec lucidité. Ce texte apparaît en annexe au livre <<Le succès est au film parlant français>> de Pierre Véronneau, publié en 1979 par la Cinémathèque québécoise. L'auteur a trouvé ce texte sur un papier découpé et à l'origine confuse, d'où l'absence d'une date précise.

Il serait vain de vouloir dissimuler ou même minimiser la crise grave qui menace désormais les importations de films français au Canada. (...) Il y a quelques jours le cinéma Cartier de Drummondville, localité française à 98 %, devait fermer ses portes. Cette salle élégante et moderne, (construite il y a quatre

ans au coût de 250,000 dollars canadiens) présentait les meilleurs films français. Or, le déficit hebdomadaire a pris de telles proportions que la direction a dû décider la fermeture définitive.

Pourquoi une élégante salle française, située dans une localité française et projetant les films français les meilleurs et les plus récents, a-t-elle dû abandonner la partie ? À cause de la Télévision qui connaît un essor et une popularité incroyable au Canada. Dans la seule Province de Québec, il existe près de 750,000 récepteurs et la vente de ces appareils enrichit les commerçants qui multiplient les facilités de paiement et les publicités les plus alléchantes. On compte que d'ici deux ans le million de récepteurs sera atteint et qu'en 1961, la Télévision sera en couleur, ce qui lui donnera un regain de popularité. D'autre part, en plus de la Télévision officielle régie par l'État, on prévoit la création de nombreuses stations privées qui offriront un grand choix de programmes très variés et par là étendront encore la vente de récepteurs. Les familles canadiennes étant généralement nombreuses, c'est en moyenne huit personnes qui s'assemblent autour d'un même récepteur pour suivre les programmes, c'est donc autant de perdu pour le cinéma et il sera extrêmement difficile d'y ramener une partie de la clientèle d'autrefois, retenue à domicile par les excellents programmes américains et canadiens (...)

Mais, hélas, la Télévision n'est pas la seule ennemie du cinéma. Il y a encore l'automobile dont la vente croît au rythme annuel de 20,000 dans la seule ville de Montréal (...) Posséder deux autos est devenu chose courante. Le week-end se pratiquant à la mode anglaise, le travail hebdomadaire cesse à peu près partout dès le vendredi à 17 heures. Votre voiture vous attend devant votre porte pour ces deux jours entiers de liberté qui s'offrent à vous. L'argent ne manquant pas, les villes grandes et petites se vidant en quelques heures et leurs habitants

partent pour leurs chalets et cottages de campagne (...) Bien entendu, on oublie alors jusqu'à l'existence du cinéma. À la place, on a le récepteur de Télévision de la maison de campagne. (...)

Outre la Télévision et l'auto, le sport est l'un des plus grands adversaires du cinéma. On sait l'immense popularité dont il jouit au Canada, où la plus petite localité possède son club et ses équipes de hockey sur glace qui s'en donnent à cœur joie pendant les sept mois d'hiver. Les plus grandes vedettes du Cinéma français ne pourront jamais rivaliser en popularité avec les Dieux du Stade canadiens ! Ajouter à tout cela les salaires souvent fastueux qui font que les cabarets, cafés et clubs sont pleins à craquer d'une clientèle qui se moque bien du cinéma. Tels sont les quatre facteurs qui expliquent la désaffection du public dans la Province de Québec. (...)

Aux difficultés ci-dessus énumérées, s'ajoute le bilinguisme des Canadiens français qui, bien souvent, vont préférer les films de Audrey Hepburn à ceux de Mlle Marthe Mercadier, ce qui est leur droit le plus strict. Les producteurs français sont généralement mal renseignés sur le marché canadien qu'ils ne se soucient pas de venir étudier sur place ; ils ignorent donc tout des conditions permanentes et nouvelles qui influencent le marché du film. La « United Amusement » qui possède un vaste circuit a dû fermer dix salles. M. Léo Choquette, propriétaire d'un circuit également important, en a fermé trois et, sur un total de 25 salles, une dizaine seulement ne sont plus ouvertes qu'en soirée. À Hull, ville frontalière (entre le Québec et l'Ontario), la recette hebdomadaire qui était de 2,000 dollars est tombée à 300. Il faut dire que cette petite ville dispose de deux stations de télévision et ses habitants ne vont plus au cinéma que pour des films vraiment exceptionnels.

C'est un fait que le cinéma, déserté pour les productions moyennes, retrouve sa clientèle lorsqu'il donne un film de qualité ou d'intérêt exceptionnel. Cela n'est pas affaire de publicité, serait-elle la plus adroite et la plus spectaculaire, car les amateurs de cinéma n'en font pas cas. (...)

Face au cinéma, qui finit par être coûteux pour les familles nombreuses, la Télévision est un spectacle gratuit. On paie une taxe lors de l'achat du récepteur et c'est tout. On a droit alors à dix heures de spectacles attrayants et variés chaque jour et l'on conçoit que les familles préfèrent rester chez elles, bien au chaud devant leurs écrans de télévision, plutôt que devoir s'habiller et sortir par les grands froids de l'hiver pour aller au cinéma voir des films qu'ils ont de fortes chances de voir plus tard sur leurs téléviseurs. Bien que le spectacle cinématographique soit toujours à des prix populaires, l'exploitation des salles est soumise à des frais généraux et à des taxes diverses qui semblent se multiplier à plaisir jusqu'au jour où l'exploitant découragé abandonne la partie... et se fait marchand de récepteurs de télévision (...)

Puisse cette mise au point faire comprendre aux producteurs français nombreux, qui l'ignorent encore, que le marché de leurs films a cessé, dans la région de Québec, d'être le Pactole. Entretenir l'illusion serait une faute grave. Désormais, tous les Canadiens ont le « Cinéma gratuit » à domicile, au coin du feu : il leur suffit de tourner un bouton. Que peut-on faire contre cela ?

ANNEXE III

Les censeurs du Canada

Cet article, signé Louis Francoeur, a été publié en juin 1939 dans <<La Revue moderne.>> Il était très rare, à cette époque, de lire des propos aussi dénonciateurs sur la censure et les censeurs, car ce mouvement de protestation est plus propre aux années 1955-1960. Cet article, très évocateur, n'a jamais utilisé dans aucune étude sur l'histoire du cinéma au Québec.

Accepter le mandat de choisir pour les autres, de penser pour les autres, et d'imposer aux autres ses goûts, ses préférences ou ses préjugés, est une tâche redoutable. Très rares sont les gens intelligents qui la veulent assumer. S'il est vrai que l'étymologie même du mot « intelligence » implique l'art de lire entre les lignes, de comprendre, de discerner, de deviner et de pressentir, les chances sont grandes que le désir d'un homme de se faire le juge et le guide de ses frères soit en raison inverse de son intelligence même.

L'homme intelligent, s'il l'est vraiment, comprend tout, explique beaucoup et tolère largement. Il sait qu'il n'a pas le droit d'affliger son voisin de ses propres règles de conduite ; il sent, plus ou moins clairement selon son intelligence, que son opinion à lui ne vaut pas, en elle-même, plus que celle de son frère. Et s'il est forcé par les circonstances d'assumer le périlleux devoir de tracer aux autres une ligne de préférence ou de conduite, il y apporte toute la sympathie du monde, fortifiée de la salutaire terreur de se rendre ridicule.

Chez nous, entre les 1,369 censeurs qui se disputent allègrement la tâche de nous rendre meilleurs ou de nous garder purs, les censeurs du cinéma occupent une position de choix. Certes, on ne leur demande pas de connaître le théâtre ou d'avoir voyagé : on n'a jamais eu l'idée d'exiger qu'ils eussent des lectures ou du sens critique. Aucun d'entre eux, à notre connaissance, n'est auteur dramatique ou ne s'est même légèrement familiarisé avec le répertoire du drame universel. De ce qui se donne à Paris, à Londres, à Rome ou à New York, ils ne savent rien. C'est ce qui fait leur force. C'est ce qui leur donne cette magnifique sérénité, si réconfortante au sceptique qui le constate.

Pour eux, les choses, les gens, les actes et les passions se divisent en deux catégories nettement tranchées et chacune absolue : le bien et le mal. Les subtilités du cœur humain, les angoisses de l'esprit, les élans de la nature sont dûment classifiés. Et classifiés suivant une norme éthérée, éternelle. Ils sont les pontifes du conformisme, les ennemis de la subtilité. Le sourire ou la nuance ne sont point leur fait. (...) Quand on les vus refuser de passer le films des Olympiades allemandes parce qu'on y voyait assez souvent le Discobole au naturel, on les a mesurés et jugés à jamais. Ils sont de la trempe de ces chanoines de Chartes qui, au XVIIIe et au XIXe siècle, cassèrent certains vitraux de la cathédrale. L'allaitement de l'Enfant Jésus, la circoncision, le buste de Marie-Madeleine, offusquaient leurs esprits. Les siècles passés dans la simplicité de leur foi n'avaient pas prévu les sombres crises de vertu qui devaient se produire sous la double influence protestante et janséniste.

Si nos censeurs mettaient les pieds à St-Pierre de Rome et se baladaient dans les galeries du Vatican, leur scandale serait tel qu'ils se feraient musulmans ou bouddhistes. À peine sentiraient-ils un léger réconfort en admirant les draperies de

plomb dont on a recouvert, il y a deux cents ans, certains des marbres les plus admirables de Michel-Ange. À leurs yeux, le chef-d'œuvre artistique de la sculpture romaine serait assurément les feuilles de vigne pieusement vissées par de chastes mains à l'avant-plan de certaines statues.

Ces gens-là expurgeraient la Bible, supprimeraient de l'Évangile la Femme adultère et remplaceraient le vin des noces de Cana par un cola quelconque, s'ils en avaient licence. (...)

L'étroitesse d'esprit des censeurs est d'autant plus idiote que nous avons dans cette province une loi qui interdit aux enfants de moins de seize ans l'entrée des salles de spectacle. Puisque seuls les gens qui ont l'âge adulte peuvent voir un film, le fait de tripatouiller préalablement ce film, comme s'il devait être vu seulement par des premières communiantes, confère à l'ensemble de la population un certificat d'immaturité mentale. Que l'on fasse passer sous les yeux d'un censeur intelligent, instruit, prudent et éclairé certains films de certaines catégories : aucune objection. Car il y a dans la production contemporaine nombre d'abus. Mais que l'on confère à des gens que personne ne reconnaît comme guides de pensée le droit de cochonner les chef-d'œuvre de la grande littérature, ou celui de nous priver de productions que le reste de l'univers applaudit, c'est dépasser les bornes et c'est faire peser sur les esprits la dictature de la bêtise. L'art ne s'épanouit pas quand on le brime, pas plus que la fleur ne s'épanouit sous l'éteignoir.

Les censeurs, paraît-il, s'offusquent de la moindre critique. Hé ! Quel renversement des rôles, messieurs ! Le public a le droit de juger ceux qui assument de juger pour lui. La liberté des opinions en un tel domaine reste intangible. Les censeurs n'ont d'autre mandat que celui de fonctionnaires : ils sont cela, et pas autre chose. Personne ne les connaît autrement : personne n'aurait l'idée, dans la

vie privée, d'aller leur demander un conseil littéraire, une direction philosophique, la solution d'un litige moral. (...)

Réduit à sa plus simple expression, qui n'est que fort légère dans la balance, l'autorité de la censure ne remonte pas à plus sacré qu'un texte de loi qui lui permet de lier ou de délier. Hélas ! dans la pratique, c'est là qu'est le danger.

